This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

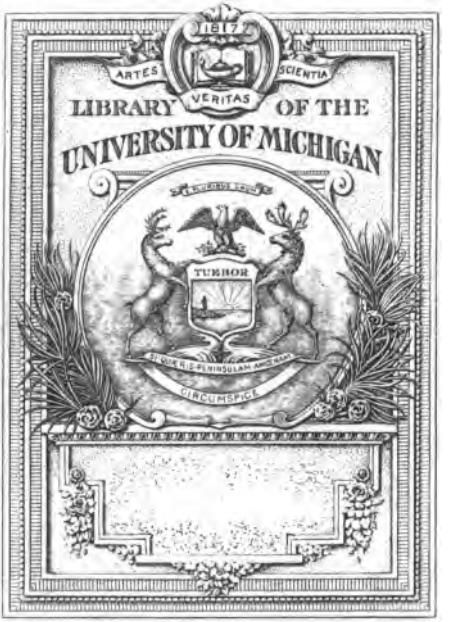
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

820.9
H7


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

820.9
H7

Das Psyche-Märchen des Apuleius in der englischen Literatur.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
hohen philosophischen Fakultät
der
Kaiser-Wilhelms-Universität zu Strassburg i. Els.

vorgelegt von

Adolf Hoffmann
aus Strassburg i. Els.

Strassburg.
Druck von Hermann Huber
1908.

Von der Fakultät genehmigt am 23. Mai 1908.

Meinen Eltern gewidmet.

E.c.g. 1-5-33
English
Harv
12-23-32
26790

Inhalt.

Seite

Bibliographie III
Vorwort 1
I. William Adlington: The XI Bookes of the Golden Asse [1566] 3
II. Henry Chettle, John Day und Thomas Dekker: The golden Ass & Cupid & Psiches [1600] 10
III. Thomas Heywood: Loues Mistris, or the Queens Masque [1636] 12
IV. Shakerley Marmion: The Legend of Cupid and Psyche, a Moral Poem [1637] 25
V. W. S.: Lucius Apuleus of the Golden Asse [1637] . . 43
VI. Joseph Beaumont: Psyche, or Love's Mystery [1648] 44
VII. Thomas Shadwell: Psyche, a Tragedy [1675] 47
VIII. Thomas Duffet: Psyche Debauch'd, a Comedy [1678] 50
IX. John Ozell: Psyche, an Opera [zw. 1704 und 1743] 51
X. Glocester Ridley: Psyche, or the Great Metamorphosis, a Poem [1747] 51
XI. William Mason: Cupid and Psyche, a Masque [nach 1750] 56
XII. Hudson Gurney: Cupid and Psyche, a Mythological Tale [1799] 57
XIII. Mrs. Henry Tighe: Psyche, or the Legend of Love, a Poem [1805] 61
XIV. Elizabeth Barrett-Browning: Übersetzungen [1862] . 81
XV. William Morris: The Story of Cupid and Psyche[1868—70] 86
XVI. Robert Bridges: Eros & Psyche [1885] 94

Bibliographie.

I. Texte:

Adlington, William: The Golden Ass of Apuleius, translated out of Latin by W. A., anno 1566; with an introduction by Charles Whibley. The Tudor-Translations, ed. by W. E. Henley IV. Bd., London, 1893.

" " Cupid and Psyche, translated (A. D. 1566) from the Latin of Apuleius by W. A. With twelve Photogravures after Drawings by Gilbert James. London and New-York, 1906.

Apuleius, Lucius: L. Apuleii Madaurensis Philosophi Platonici Asinus Aureus cum Philippi Beroaldi eruditiszimis Commentariis. Lugduni, 1587.

" " L. Apulei Fabula de Psyche et Cupidine. Praefatus atque interpretatus est J. W. Beck. Groningae, 1902.

" " Apulei Psyche et Cupido, recensuit et emendavit Otto Jahn; editio quinta; Lipsiae, 1905.

Barrett-Browning, Elizabeth: Poetical Works. Ninth edition; in five volumes. London, 1871.

Beaumont, Joseph: The Complete Poems of Dr. J. B. (1615—1699). Edited by Alexander B. Grosart. In two volumes. Printed for private circulation; Chertsey Worthies' Library; Edinburgh, 1880.

Bridges, Robert: Eros & Psyche. London, 1894.

Chapmann, George: The Works of G. Ch. Vol. III: Homer's Iliad and Odyssey. Edited, with notes, by Richard Herme Shepherd. London, 1892.

Dante: The Purgatory of Dante Alighieri. Ed. by Arthur John Butler London, 1880.

Dryden, John: The Works of J. Dr.; illustrated with notes, historical, critical. and explanatory and a life of the author by Sir Walter Scott, Bart. Revised and corrected by George Saintsbury. Edinburgh, Vol. X, 1885.

Fulgentius, Fabius Pl.: Fabii Planciadis Fulgentii V. C. Opera etc. Recensuit Rudolfus Helm. Bibliotheca Teubneriana. Lipsiae, 1898.

Green, Matthew: The Poems of M. Gr. in „The works of the English Poets from Chaucer to Cowper; the additional lives by Alexander Chalmers". vol XV; London, 1810.

Gurney, Hudson: Cupid and Psyche: a Mythological Tale, from the Golden Ass of Apuleius, rendered into English verse. In „The Works of Apuleius, etc." Bohn's Classical Library, London, 1902; p. 407 ff.

Heywood, Thomas: The Dramatic Works of Th. H. now first collected with illustrative notes and a memoir of the author in six volumes. Pearsonscher Verlag; London 1874.

" " Pleasant Dialogues and Dramma's, herausgegeben von W. Bang, im III. Bde. der „Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas". Louvain, 1903.

Horaz: Q. Horatius Flaccus. ed. K. Lehrs. Leipzig, 1869.

Jonson Ben: The works of B. J., Edit. Gifford-Cunningham. In nine volumes. London, 1875.

Keats, John: The Poetical Works of J. K. Ed. by H. Buxton, Forman. Third edition. London, 1889.

Marmion, Shakerley: The Legend of Cupid and Psyche, in „Minor Poets of the Caroline Period", vol. II, ed. by George Saintsbury, M. A. Oxford, at the Clarendon Press, 1906.

" " Cupid and Psyche, a Legend. In „Select Early English Poets", No. VII, ed. by S. W. Singer. Chiswick, 1820.

Milton: The Poetical Works of M., Tauchnitz Edition. Vol. 194. Leipzig, 1850.

Molière: Oeuvres. Nouvelle édition par MM. Eugène Despois et Paul Mesnard. Paris, tome huitième, 1883.
Morris, William: The Earthly Paradise. A Poem by W. M. Eighth edition. London, 1880.
Moschus von Syrakus: in „Die Bukoliker. Theokrit, Bion und Moschus". Herausgegeben von J. A. Hartung. Leipzig, 1858.
Ovid: P. Ovidii Nasonis Carmina; ed. Alexander Riese. vol. I. Lipsiae, 1871.
Pope, Alexander: The Works of A. P., in nine volumes etc., together with the commentary and notes of Mr. Warburton. London, 1760.
Ridley, Glocester: „Psyche: or the great Metamorphosis". A Poem, written in imitation of Spenser. In Rob. Dodsleys „Collection of Poems" in six volumes. By several hands. Fifth edition vol. III. London, 1758.
Rode, August: der Goldne Esel aus dem Lateinischen des Apulejus von Madaura. 1783.
Spenser, Edmund: The Works of Edm. Sp. in eight volumes etc. by Henry John Todd. London, 1805.
Tighe, Mrs. Henry: „Psyche, or the Legend of Love". A Poem in six Cantos, written in the Spenserian Stanza. In „The Works of Apuleius" etc., Bohn's Classical Library; London, 1902; p. 431 ff.
P. Vergili Maronis Aeneis Ed. Otto Ribbeck, Lipsiae, 1898.

2. Werke und Abhandlungen:

Adelung, Johann Christoph: Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexico, worin die Schriftsteller aller Stände nach ihren vornehmsten Lebensumständen und Schriften beschrieben werden. I. Band. A und B. Leipzig, 1784.
Arber, Edward: A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London; 1554—1640 A. D. Privately printed. London; vol. IV, 1. May 1877.
Ballmann, O.: Chaucers Einfluss auf das englische Drama. Anglia XXV, p. 56ff.
Baumeister, A.: Denkmäler des klassischen Altertums. 3 Bde., München und Leipzig, 1884—1888.
Beers Henry, A.: A History of English Romanticism in the Eighteenth Century. London, 1899.
Biographia Dramatica: or a Companion to the playhouse by David Erskine Baker. London, 1812. In three volumes.
Blanc, L. G.: Vocabulario Dantesco. Leipzig, 1852.
Catalogue, The English: of Books for 1896.
Collier, John P.: History of English dramatic Poetry; London, 1831.
Collignon, Maxime: Essai sur les Monuments Grecs et Romains relatifs au Mythe de Psyché. Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome. Fascicule second. Paris, 1877.
Dieckow, Fr.: John Florio's englische Übersetzung der Essais Montaigne's und Lord Bacon's, Ben Jonson's und Robert Burton's Verhältnis zu Montaigne. Strassb. Dissert.; Strassburg, 1903.
Eckhardt, Eduard: Die lustige Person im älteren englischen Drama (bis 1642). Palaestra XVII; Berlin, 1902.
Erdmann, Hugo: Molières Psyché, Tragédie-Ballet, im Vergleich zu den ihr vorangehenden Bearbeitungen der Psyche-Sage. Ein Versuch, die Quellen des französischen Werkes festzustellen. Königsb. Dissert.; Insterburg, 1892.
Glasenapp, Gustav: Zur Vorgeschichte der Allegorie in Edmund Spenser „Faerie Queene". Berliner Dissert.; Berlin, 1904.

Hazlitt, W. C.: „Hand-Book to Early-English Literature. From the Invention of Printing to the Restoration". London, 1867.
" " „Collections and Notes". London, 1876.
" " „Second Series of Bibliographical Collections and Notes on Early English Literature 1474—1700." London, 1882.
" " „Bibliographical Collections and Notes 1474—1700; Third and Final Series. Second Supplement". London 1892.
" " „A Manual for the Collector and Amateur of Old English Plays". London, 1892.
Henslowe's Diary, edited by Walter W. Greg. London, 1904.
Hecht, Hans: Bischof Wærferths von Worcester Übersetzung der Dialoge Gregors des Grossen. In „Bibliothek der Angelsächsischen Prosa" V. Bd., 2. Abteilung. Hamburg, 1907.
Heinemann, Georg: Shadwell-Studien. Kieler Dissert. Kiel, 1907.
Hoffmann, Max: Über die Allegorie in Spensers Faerie Queene. Königsb. Dissert.; Gleiwitz, 1887.
Jiriczek, Otto: Viktorianische Dichtung. Eine Auswahl aus E. Barrett Browning, R. Browning, A. Tennyson, M. Arnold, D. G. Rossetti, W. Morris, A. Ch. Swinburne, Chr. Rossetti mit Bibliographien und literarhistorischen Einleitungen. Heidelberg, 1907.
Koeppel, E.: Ben Jonson's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker und andere Studien zur inneren Geschichte des englischen Dramas. Heidelberg, 1906.
" Shakespeare's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker in „Materialien . . ." Bd. IX; Louvain, 1905.
Maas, Hermann: Äussere Geschichte der Englischen Theatertruppen in dem Zeitraum von 1559 bis 1642, in „Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas", XIX. Bd.; Louvain, 1907.
Mackail, J. W.: The Life of William Morris. 2 Bde.; London, 1899.
Merlette, Germaine-Marie: Etude sur la vie et les oeuvres d' E. Barrett-Browning. Paris, 1905.
Miles, Alfred H.: The Poets and the Poetry of the Nineteenth Century. Robert Bridges and Contemporary Poets. London, 1906.
Reimann, A.: Des Appuleius Märchen von Amor und Psyche in der franz. Literatur des XVII. Jahrhunderts. Programm des Städt. Gymnasiums zu Wohlau. Wohlau, 1885.
Riegel, Julius: Die Quellen von William Morris' Dichtung The Earthly Paradise. Erlanger Beiträge zur Englischen Philologie, IX. Heft. Erlangen und Leipzig, 1890.
Roscher, W. H.: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig, 1884 ff.
Schipper, J.: Englische Metrik, in historischer und systematischer Entwickelung dargestellt. II. Teil; Neuenglische Metrik. Bonn, 1888.
Stumfall, Balthasar: Das Märchen von Amor und Psyche in seinem Fortleben in der französischen, italienischen und spanischen Literatur bis zum 18. Jahrhundert. Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, XXXIX. Heft; Leipzig, 1907.
Swinburne, Algernon Charles: The historical und classical plays of Thomas Heywood. In „The Nineteenth Century", a monthly review. Vol. XXXVII; p. 646 ff.; London, January-June 1895.
" " The romantic and contemporary plays of Thomas Heywood. ib. Vol. XXXVIII, p. 397 ff.; London, July-December 1895.
Vallance, Aymer: William Morris. His art, his writings and his public life. London, 1897.

Varnhagen, Hermann: Longfellows Tales of a Wayside Inn und ihre Quellen. Nebst Nachweisen und Untersuchungen über die vom Dichter bearbeiteten Stoffe. Berlin, 1884.

Ward, A. W.: A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. New and revised edition. III Bde. London, 1899.

Weller, Philipp: Joshuah Sylvesters englische Übersetzungen der religiösen Epen des Du Bartas. Strassb. Dissert.; Tübingen, 1902.

Wustmann, Gustav: Apelles' Leben und Werke. Leipzig, 1870.

Zander, Friedrich: Stephen Hawes' „Passetyme of Pleasure", verglichen mit Edmund Spenser's „Faerie Queene" unter Berücksichtigung der allegorischen Dichtung in England. Ein Beitrag zur Quellenfrage der Faerie Queene. Rostocker Diss.; Rostock 1905.

Zinzow, Adolf: Psyche und Eros. Ein milesisches Märchen in der Darstellung und Auffassung des Apuleius beleuchtet und auf seinen mythologischen Zusammenhang, Gehalt und Ursprung zurückgeführt. Halle a. S., 1881.

Vorwort.

Das Apuleianische Märchen von Amor und Psyche, sein mutmasslicher Ursprung und seine Entwickelung in den Literaturen der europäischen Völker sind schon wiederholt zum Gegenstande eingehender, wissenschaftlicher Untersuchung gewählt worden[1]).

Es ist auch in der Tat ein ebenso reizvolles wie lohnendes Unternehmen, die Schicksale dieser anmutigen Märtyrerin der Liebe in ihrem durch die Nationalität der Bearbeiter und durch den Wandel der Zeiten hervorgerufenen stetigen Wechsel zu verfolgen.

Der Einfluss der klassischen Literatur, unter dem ganz Europa steht, hat sich mit ungeminderter Stärke von Alters her auch im Schriftwesen der Engländer Geltung verschafft, sodass es uns nicht überraschen kann, dass auch das liebliche Cupido-Psyche Märchen in England einen fruchtbaren Nährboden gefunden hat. Sehr ungleich an Art und Wert sind die uns aus verschiedenen Jahrhunderten überlieferten englischen Versionen; mit Recht konnte der Führer der lebenden Dichter Englands, Algernon Charles Swinburne, von unserer Heldin sagen: *The fortunes of Psyche in English Poetry have been as curious and various as her adventures on earth and*

---

[1]) Eine Untersuchung der Geschichte unseres Märchens in Spanien ist vermutlich in folgendem, mir nicht zugänglichen Werke enthalten: Antoine de Latour, Psyché en Espagne, 1879.

Mehrere Wochen nachdem ich meine Studien über die englischen Versionen in Angriff genommen hatte, erschien eine Untersuchung der französischen, italienischen und spanischen Bearbeitungen des Stoffes: Das Märchen von Amor und Psyche in seinem Fortleben in der französischen, italienischen und spanischen Literatur bis zum 18. Jahrhundert von Dr. Balthasar Stumfall. Münchener Beiträge zur Rom. und Engl. Philologie. XXXIX Heft (Leipzig 1907), eine Arbeit, die mir manchen interessanten Ausblick eröffnete. Vgl. über sie neuerdings die anerkennende Besprechung von Paul Wendland in Kochs „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" VIII. Bd., Heft I, p. 128 f., wo Bedenken erhoben sind gegen die von Stumfall vertretene Ansicht, dass Apul. als Erster das Volksmärchen aufgegriffen und in die Literatur eingeführt habe.

In Stumfalls Bibliographie ist die ältere Literatur über das Psychemärchen verzeichnet, unter welcher besonders Friedländers klassische Behandlung des Stoffes in seiner Sittengeschichte $5\,I_{459}$ ff. zu beachten ist. Vgl. ausserdem neuerdings Heinrici, Preussische Jahrbücher 90, und Wendland, Hellenistisch-Römische Kultur, Tübingen 1907.

elsewhere[1]). Übersetzungen, dramatische und epische Dichtungen wechseln in bunter Reihenfolge ab und jede von ihnen, wenn auch in Einzelheiten hin und wieder von ihren Vorgängerinnen abhängig, bewahrt sich doch ihr selbständiges Gepräge. Die meisten Versionen bekunden eine gelehrte Bildung und gründliche mythologische Kenntnisse der Verfasser, die sich auch in wörtlichen Entlehnungen aus klassischen Autoren zu erkennen geben.

Von besonderem Interesse war es für uns, im Gange unserer Untersuchung auch den häufig erkennbaren Einflüssen der grossen englischen Dichter — wir denken in erster Linie an Spenser und Milton — auf die Psychedichter nachzuforschen.

Die einzelnen englischen Bearbeitungen des Stoffes sind auf den folgenden Blättern in chronologischer Reihenfolge besprochen.

---

[1]) cf. „The Historical and Classical Plays of Thomas Heywood" in The Nineteenth Century, a monthly review, ed. by James Knowles. London vol. XXXVII, January-June 1895, p. 646 ff.

I. William Adlington:

The XI Bookes of the Golden Asse.

Während sich in der romanischen Welt frühzeitig poetische Bearbeitungen und Nachahmungen der berühmtesten Episode in dem Goldenen Esel des Apuleius, des Märchens von Amor und Psyche, nachweisen lassen, ist diese Fabel in die englische Literatur zuerst durch eine einfache Übersetzung des ganzen Romans gedrungen, verfasst von einem gewissen William Adlington, über dessen Lebensumstände uns nichts näheres bekannt ist[1]).

Der erste Druck seiner Übersetzung erschien im Jahre 1566, betitelt:

The XI Bookes of the Golden Asse, Conteininge the Metamorphosie of Lucius Apuleius, enterlaced with sondrie pleasaunt and delectable Tales, with an excellent Narration of the Marriage of Cupido and Psiches, set out in the IV., V., VI. Bookes. Translated out of Latine into Englishe by William Adlington. Imprinted at London in Fleetstreate, at the signe of the Oliphante, by Henry Wykes. Anno 1566. 4to, black letter. K k in fours[2]).

Weitere Auflagen dieser Version sind verzeichnet aus den Jahren 1571, 1582, 1596, 1602[3]) und 1639[4]). Der Text dieser letzten Ausgabe vom Jahre 1639 liegt uns in einem Neudruck, in dem 4. Bande der von W. E. Henley herausgegebenen Tudor Translations vor, betitelt:

The Golden Ass of Apuleius, translated out of Latin by William Adlington, anno 1566. With an introduction by Charles Whibley. London, 1893[5]).

---

[1]) Auch das „Dictionary of National Biography" nennt ihn nicht.

[2]) cf. W. C. Hazlitt, „Hand-Book to Early-English Literature. From the Invention of Printing to the Restoration". (London, 1867). s. v. Apuleius p. 11.

[3]) Eine unsichere Annahme. Hazlitt erwähnt diese Ausgabe nebenbei [Handbook l. c. sub (d)], hat sie jedoch offenbar nicht gesehen, da er gegen seine Gewohnheit keine näheren Angaben folgen lässt.

[4]) cf. Hand-Book l. c., sowie Hazlitt's „Second Series of Bibliographical Collections and Notes on Early English Literature 1474—1700" (London, 1882) p. 14, und „Bibliographical Collections and Notes 1474—1700. Third and Final Series. Second Supplement" (London 1892) p. 3.

[5]) vgl. Literaturblatt für Germanische und Romanische Philologie 1894, No. 5, col. 152 f.

In seiner Widmung, datiert: *From University Colledge in Oxenford, the* XVIII. *of September, 1566,* die durch ihre moralischen Deutungen verschiedener klassischer Götter- und Heldensagen, namentlich der Actæon-Fabel, eine gewisse Berühmtheit erlangt hat (vgl. E. St. 37, 175), nimmt Adlington auch für den Abenteuerroman des Apuleius im Allgemeinen einen tieferen Sinn in Anspruch: *In this feined jest of Lucius Apuleius is comprehended a figure of mans life, ministring most sweet and delectable matter, to such as shall be desirous to reade the same* (p. 6).

Über seine Übersetzungsmethode sagt er in der Epistel „To the Reader": Howbeit I have not so exactly passed through the Author, as to point every sentence according as it is in Latine, or so absolutely translated every word as it lieth in the prose (for so the French and Spanish translators have not done) considering the same in our vulgar tongue would have appeared very obscure and darke, and thereby consequently loathsome to the Reader, but nothing erring as I trust from the true and naturall meaning of the Author, have used more common and familiar words, yet not so much as I might doe, for the plainer setting forth of the same (p. 9).

Diese Stelle deutet an, dass Adl. auch mit den französischen und spanischen Apuleiusübersetzungen vertraut war, und der Herausgeber unseres Neudruckes, Charles Whibley, hat in seiner Einleitung überzeugende Beweise dafür geliefert, dass Adlington eine 1522 veröffentlichte französische Übersetzung von Guillaume Michel stark benützt hat (p. XXVI f.). Wir selbst werden später die Frage aufzuwerfen haben, ob er nicht auch noch eine andere französische Übersetzung des 16. Jahrhunderts zu Rat gezogen hat (vergl. p. 9).

Die für uns in Betracht kommende Episode des „goldenen Esels" findet sich im XXII. Kapitel der Adlingtonschen Übersetzung, überschrieben: The most pleasant and delectable tale of the marriage of Cupid and Psyches (p. 98—129).

Über das Verhältnis der englischen Übersetzung zu dem Text des Apuleius ist zu bemerken, dass sich Adlington an vielen Stellen oft so genau an das lateinische Original anlehnt, dass er die lateinischen Worte in ihrer entsprechenden englischen Form beibehält. Einzelne Stellen mögen als Belege dienen:

terreni s sordibus (Met IV_{30}) — terrene absurdities (Adl. p. 99).

ista . . . . . meos honores usurpauerit (Met IV_{30}) — she . . . hath usurped myne honour (Adl. p. 99).

Joui fabricatum caeleste palatium (Met V_1) — a heavenly Palace fabricate and built for Jupiter himself (Adl. p. 103).

pernicioso consilio (Met V_6) — by the pernicious counsell (Adl. p. 105).

dies ultima et casus extremus (Met V_{12}) — Behold the last day, the extream case . . . (Adl. p. 108).

. . . opimiore fructu praeditam deuoraturum (Met V_{18}) — he will devoure both thee and thy child (Adl. p. 111).

tunc illae ... palpare Veneris iram saeuientem sic adortae (Met V_{31}) — endeavoured to mitigate the ire of Venus in this sort (Adl. p. 118).

Ausser diesen und anderen, den Wortlaut des Originals bewahrenden Wörtern, treffen wir bei Adlington verschiedene Lehnwörter, die entweder direkt aus der lateinischen Sprache oder auf dem Umwege über das Französische in die englische Schriftsprache jener Zeit eingedrungen sind und die heute zum Teil bereits wieder aus dem Wortsatz verschwunden oder veraltet sind.

Auch die den Schriftstellern des Mittelenglischen und Frühneuenglischen eigentümliche Neigung, weniger bekannte französische Lehnwörter durch ein beigefügtes synonymes germanisches Wort zu ergänzen und zu erklären, hat im Stile Adlingtons deutliche Spuren hinterlassen: auch er liebt es, heimische und fremde Synonyma zu einer tautologischen Formel zu verbinden.

So stehen nebeneinander:

worship and reverence (p. 98)
signes and tokens (p. 98)
pillowes and cushions (p. 99)
to adore and worship (p. 101)
fabricate and built (p. 103)
weep and lament (p. 107)
slaughter and destruction (p. 107)
rased and cut off (p. 117)
succor and help (p. 120)
menacing and threatning (p. 124)
witch and enchauntresse (p. 125)
wound and Maladie (p. 127)[1].

Diese wenigen Beispiele mögen genügen; Adlingtons Übersetzung enthält eine beträchtliche Anzahl ähnlicher Formeln.

Die oben erwähnte enge Anlehnung Adlingtons an den Text des Apuleius ist jedoch keineswegs einheitlich und mit peinlicher Genauigkeit durchgeführt.

Im Gegenteil! Im Allgemeinen begnügt sich der Übersetzer mit der sinngemässen, manchmal recht freien Wiedergabe des Textes.

---

[1]) Vergleiche über ähnliche Häufungen synonymer Wörter bei Übersetzern der Elisabethanischen Zeit: Fr. Dieckow, John Florio's englische Übersetzung der Essais Montaigne's und Lord Bacon's, Ben Jonson's und Robert Burton's Verhältnis zu Montaigne. Strassburger Diss., Strassburg 1903; p. 31 ff.

Für das Mittelengliche vergl. Leon Kellner, Englische Studien XX p. 11—24.

Dass schon die angelsächsischen Übersetzer aus dem Lateinischen solche Wortdoppelungen in Fülle gebrauchten, zeigt uns die interessante Beleuchtung dieser stilistischen Eigentümlichkeit in Hans Hechts Einleitung zu seiner Ausgabe der Wærferth'schen Übersetzung der Dialoge Gregors des Grossen (Bibliothek der angelsächsischen Prosa, V, 2, Hamburg 1907, p. 87 ff.).

Längere Umschreibungen, die ihm bei Apuleius häufig entgegentreten, ersetzt er in der Regel durch ein einzelnes Wort, wie z. B. an folgender Stelle . . . postulat. nec rennuit Jouis caerulum supercilium (Met VI_7) — She demanded . . . whereunto Jupiter consented (Adl. p. 121); ja, er geht in dem Bestreben, seinen Lesern einen leichtverständlichen Text zu bieten, so weit, dass er Satzteile oder ganze Sätze des Originals in seiner Übersetzung fortlässt, vergl. z. B. nuntio Psyche laeta florebat et diuinae subolis solacio plaudebat et futuri pignoris gloria gestiebat et materni nominis dignitate gaudebat. crescentes dies et menses exeuntes anxia numerat et sarcinae nesciae rudimento miratur de breui punctulo tantum incrementulum locupletis uteri (Met V_{12}) — mit:

Then Psyches was very glad that she should bring forth a divine babe and very joyfull in that she should be honored as a mother (Adl. p. 108). Wahrscheinlich hat bei dieser Kürzung auch Adlingtons Neigung, schlüpfrige Wendungen des Originals zu vermeiden, mitgesprochen.

Die Drohung der bösen Schwestern: quorum utrum uerum est, opibus istis quam primum exterminanda est (Met V_{16}) — fehlt bei Adlington gänzlich. Mercur verspricht dem Finder Psyches: accepturus indiciuae nomine ab ipsa Venere septem sauia suauia et unum blandientis adpulsu linguae longe mellitum (Met VI_8) — Adl. sagt nur: he should receive seaven sweet kisses of Venus (Adl. p. 121).

Auch die Schilderung der Art und Weise, wie der hilfreiche Adler aus der Styxquelle schöpft, ist stark gekürzt: protinus adreptum completumque festinat libratisque pinnarum nutantium molibus inter genas saeuientium dentium et trisulca uibramina draconum remigium dextra laeuaque porrigens nolentes aquas et ut abiret innoxius minantes excipit, commentus ob iussum Veneris petere eique se praeministrare; quare paulo facilior adeundi fuit copia (Met. VI_{15}) – sodainly he tooke it, and filled it with the water of the river, and taking his flight through those cruell and horrible dragons, brought it unto Psyches (p. 125).

Bei der Ausschaltung solcher mehr oder minder rein dekorativer Satzteile oder Sätze ist Adlington jedoch nicht stehen geblieben. Wir vermissen bei ihm auch manche topographische und mythologische Anspielung des Apuleius.

So hat er z. B. in der Proklamation des Mercur (Met VI_8)[1]) die metae Murtiae unterdrückt (p. 121) und in dem überhaupt recht ungenau übersetzten Gebet der Psyche im Juno-Tempel (Met VI_4) die Beinamen der Juno Zygia [2]) und Sospita (p. 120).

Der Gedanke liegt nahe, dass Adlington solche Anspielungen aus Rücksicht auf diejenigen seiner Leser, die mit der griechisch-römischen Welt weniger vertraut waren, weggelassen hat — ein

[1]) vgl. Beck p. 73 f.
[2]) vgl. ib. p. 72.

Popularisierungsbestreben, das sich auch bei anderen englischen Übersetzern seiner Zeit beobachten lässt.[1])

Neben diesen beabsichtigten Kürzungen formeller und inhaltlicher Art weist die vorliegende Bearbeitung des Apuleianischen Textes jedoch auch eine ganze Reihe von offenbaren Übersetzungsfehlern und Ungenauigkeiten auf.

Wenn Adlington übersetzt: Quo protenus perpetrato sorores egregiae domum redeuntes . . . (Met V_9) durch: they tooke their wayes homeward to their owne houses (Adl. p. 106), so ist das eine Ungenauigkeit, denn domum bedeutet „nach Hause" dh. nach dem Hause ihrer Eltern; und in der Tat gehen die Schwestern — auch bei Adlington — zunächst unmittelbar nach dem Schlosse ihres Vaters, nicht nach den Wohnstätten ihrer ausländischen Ehemänner (Adl. p. 107). Erst nach der kurzen Episode im Hause der Eltern sagt Apuleius von den Schwestern „domus suas contendunt" (Met V_{11}), was Adlington übersetzt „they took their voyage homewards", ohne zu merken, dass er sie diese Heimreise bereits hatte antreten lassen.

Irreführend ist auch die Übersetzung des folgenden Satzes: . . . et capitis absci[n]de. nec nostrum tibi deerit subsidium, sed cum primum illius morte salutem tibi feceris, anxiae praestolabimus cunctisque istis ocius tecum relatis uotiuis nuptiis hominem te iungemus homini' (Met V_{20}) — and with valiant force cut off the head of the poysonous serpent, wherein we will aid and assist you: and when by the death of him you shall be made safe, we will marry you to some comely man (Adl. p. 112). Adlingtons Übersetzung erweckt die irrtümliche Vorstellung als ob die Schwestern bei der Ausführung des Anschlages anwesend wären. Sie verlassen Psyche jedoch sofort nach der verhängnisvollen Unterredung (vgl. Adl. p. 112).

Von Cupido ist bei Apuleius gesagt: refectisque pinnis aliquanta quiete longe uelocius prouolans Psychen acurrit . . (Met VI_{21}) Adlington scheint „receptisque" gelesen zu haben. Er übersetzt: Cupid . . (receiving his wings), tooke his flight towards his loving wife (p. 127)[2]).

Eine Sinnesänderung, die vielleicht von dem moralischen Adlington beabsichtigt sein kann, liegt in der Weglassung des Vorwurfes der Venus, Cupido führe seinem Stiefvater Mädchen zu (V_{30}): quidni! cui saepius in angorem mei paelicatus puellas propinare consuesti.

---

[1]) Vgl. z. B. über Sylvester's Verhalten gegenüber den mythologischen Anspielungen seines Originals Philipp Weller, „Joshuah Sylvesters englische Übersetzungen der religiösen Epen des Du Bartas". Strassburger Diss., Tübingen 1902, p. 54 ff.

[2]) Vgl. auch Whibleys auf andere Beispiele gestützte Bemerkungen über Adlingtons mangelhafte Kenntnis des Lateinischen, Introduction — XXIII ff.

Adl. ändert den Text dahin ab, dass Cupidos eigene Verliebtheit Veranlassung zum Vorwurfe wird: . . . and to anger me more thou art amorous of harlots and wenches (p. 117).

Diesen beabsichtigten Kürzungen und den unbeabsichtigten, ziemlich zahlreichen Irrtümern steht eine kleine Anzahl von geringfügigen Erweiterungen seiner Vorlage gegenüber.

So lässt Adlington Juno den Titel des Gesetzes angeben, das ihr verbietet, der Psyche zu helfen. Bei Apuleius ist nur von Gesetzen im Allgemeinen die Rede (Met VI_4): tunc etiam legibus, quae seruos alienos perfugas inuitis dominis uetant suscipi, prohibeor.

Bei Adlington lesen wir (p. 120): moreover I shall incurre the danger of the law, intituled De servo corrupto, whereby I am forbidden to retaine any servant fugitive against the will of his Master.

Diese Ergänzung beweist uns, dass Adlington einen Text des Goldenen Esels vor sich hatte, der mit den Erläuterungen des Philippus Beroaldus versehen war, wo zu dem Hinweis der Juno auf das Gesetz gegen die Aufnahme flüchtiger Sklaven bemerkt ist: Titulus est apud iurisconsultos, de servo corrupto, quo ait praetor: qui seruum seruamve, alienum alienamve recepisse, persuasisseve quid ei dicetur dolo malo, quo eum eamve deteriorem faceret, in eum quanti ea res erit, in duplum iudicium dabo[1]).

Der englische Übersetzer hat diese Notiz des Kommentators in seinen Text aufgenommen.

Eine von dem lateinischen Text unabhängige Erweiterung haben wir festzustellen bei den ersten Worten, mit denen die zornige Venus Psyche empfängt; diese Worte lauten bei Adlington (p. 122): O goddesse, goddesse, you are now come at length to visit your husband[2]) . . .

Die lateinische Überlieferung bietet diese ironische Anrede nicht: ‚tandem' inquit ‚dignata es socrum tuam salutare?' (Met VI_9).

---

[1]) Vgl. L. Apuleii Madaurensis Philosophi Platonici Asinus Aureus cum Philippi Beroaldi eruditiszimis Commentariis, Lugduni 1587, p. 429.

[2]) Der später (p. 10) erwähnte Neudruck der Adlingtonschen Übersetzung des Psychemärchens hat hier in Übereinstimmung mit dem lateinischen Text: O Goddess, Goddess, you are now come at length to visit your mother, or else to see your husband (p. 72, Zeile 12f.). Diese Verschiedenheit und andere Differenzen wie „Venus, the daughter of Jupiter" (Tudor Tr., p. 123, Zeile 14): „Venus, the wife of Jupiter" (neue Ausgabe p. 75, Zeile 8); barly (T. Tr., p. 122, Z. 2 v. u.): barley meal (=hordeo et milio, Met. VI_{10}) in der neuen Ausgabe p. 74 Zeile 5, beweisen, dass dieser partielle Neudruck des Adlington auf einem anderen Druck beruht als die Whibleysche Ausgabe, die ohne Erklärung des Herausgebers den Text des letzten alten Druckes 1639 liefert.

Wir haben es jedoch auch bei dieser Abweichung von dem lateinischen Text nicht mit einem selbständigen Einfall des englischen Übersetzers zu tun; die Stelle verrät uns vielmehr in sehr kurioser Weise — deren Erkenntnis ich Herrn Prof. Koeppel verdanke —, dass Adlington neben dem lateinischen Text und der von ihm nachweislich stark benützten französischen Übersetzung des Guillaume Michel (vgl. oben p. 4) auch noch eine zweite französische Übersetzung des Apuleius vor sich liegen hatte und gelegentlich konsultierte. Diese französische Version ist das Werk des sich in der Widmung selbst nennenden George de la Bouthiere, über welchen in den Adelungschen Ergänzungsbänden von Jöchers allgemeinem Gelehrtenlexikon[1]) zu lesen ist: George de la Boutiere, ein gelehrter Franzose aus Autunois in Bourgogne, im 16ten Jahrhunderte, von welchem man hat: Apulée de l'Ane doré. Lyon, 1553 und 1556, 12; nicht aber 1516 wie du Verdier versichert.

Bouthieres Übersetzung liegt uns in einem seines Titelblattes beraubten Drucke vor, dessen Jahreszahl sich deshalb nicht bestimmen lässt. Die betr. Stelle lautet in ihm: Dea, dea, dit elle, tu as daigné à la parfin venir saluer ta belle mère . . (p. 303).

Verzeihlicherweise hat der Engländer die Interjektion „dea" (afr. dea, dia) mit der Bedeutung „wahrhaftig!", „wirklich!", „traun!" missverständlich mit dem lat. Vocativ „dea", „Göttin" verwechselt und mit „goddess" übersetzt.

Im Übrigen besteht kein Zusammenhang zwischen Bouthieres und Adlingtons Version unseres Märchens. Der Engländer hat im löblichen Gegensatz zu der Mehrzahl seiner Kollegen dem knappen Text des Originals den Vorzug gegeben vor der an tausend Stellen abweichenden, in die Breite fliessenden, französischen Übersetzung.[2])

---

[1]) cf. Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexico, worin die Schriftsteller aller Stände nach ihren vornehmsten Lebensumständen und Schriften beschrieben werden. Von Johann Christoph Adelung. I. Band, A u. B; Leipzig 1784, col. 2165.

Ausser seiner Apuleiusübersetzung sind hier noch folgende Arbeiten Boutieres verzeichnet:

Jules Obsequent des Prodiges. Ensemble les trois Livres de *Polydore Virgile* en forme de Dialogue. Eben das. 1555; ingleichen 1556, 8; mit Figur.

Suetone de la Vie des XII. Césars avec des Annotations. Eben das. 1556, und 1559, in 4; ingleichen Paris in 16; Lyon, 1569, 4. Papillon Bibl. des Aut. de Bourg.

[2]) Möglicherweise gebraucht auch in der Michelschen Übersetzung Venus an der betreffenden Stelle den Ausruf *dea, dea,* wodurch die Annahme einer Benützung der Bouthiere'schen Version überflüssig würde. Ich selbst kann diese Frage nicht entscheiden, weil mir nur die letztere vorliegt.

Gewiss nicht auf eine willkürliche Änderung Adlingtons ist endlich auch die Tatsache zurückzuführen, dass wir bei ihm lesen: Then Pan, the rusticall god, sitting on the riverside, embracing and [teaching] the goddesse Canna to tune her songs and pipes . . . (p. 114) — gegenüber dem Beck'schen Text: tunc forte Pan deus rusticus iuxta supercilium amnis sedebat complexus Echo montanam deam eamque uoculas omnimodas edocens reccinere . . . (Met V_{25}). Die Handschriften und alten Ausgaben des Apuleius bieten an dieser Stelle alle den Namen Canna: complexus hic humo Cannam deam; Beck hingegen hat eine moderne, von Jahn herrührende Emendation in seinen Text aufgenommen (vergl. bei ihm p. 63).

Wir haben gesehen, dass Adlingtons Übersetzung des Psychemärchens keine meisterhafte zu nennen ist. Wir dürfen von dieser Probe auf seine ganze Übersetzung schliessen: er hat sich, ohne Ansprüche auf philologische Genauigkeit zu erheben, damit begnügt, seinen Landsleuten ein leicht verständliches Märchenbuch zu bieten, auch für solche Leser bestimmt, deren Bekanntschaft mit der klassischen Sagenwelt eine beschränkte war.

Vor kurzem ist von dem für uns interessantesten Teil der Adlingtonschen Übersetzung, von dem Psychemärchen, ein in der Schrift modernisierter Neudruck erschienen, betitelt:

Cupid and Psyche, translated (a. d. 1566) from the Latin of Apuleius by William Adlington, with twelve photogravures after drawings by Gilbert James, London, George Routledge & Sons, limited, New Jork, E. P. Dutton & Co. 1906.

II. Henry Chettle, John Day u. Thomas Dekker:

The golden Ass & Cupid and Psiches.

In Philip Henslowes „Diary" steht nach einem vom 27. April 1600 datierten Eintrag folgende undatierte Notiz:

Receaued of m[r] Henshlowe in behalfe of the Company to geue Tho: Deckers & John Day in earnest of a booke Called The golden Ass & Cupid & Psiches } XXX[s]
by me Robt Shaa

Kurze Zeit nachher ist ein weiterer Vorschuss verzeichnet:

Lent at the apoyntment of Robart shawe to Thomas deckers & John daye & harye chetell the 10 of maye 1600 in pte of payment of a Booke called the gowlden asse cupid & siches some of . . . . } III[ll]
by John Day to the vse of Th Dekker Harry Ch[·] and himselfe

Und wenige Tage später meldet Henslowe, dass den verbündeten Dramatikern auch der Rest ihres Guthabens ausgezahlt wurde:

pd at the apoyntment of Robart shawe the 14 daye of maye 1600 in fulle payment of a Boocke called the gowlden asse cuped & siches to thomas deckers & hary chettell John daye some of . . . . . } XXX^{li}[1])

Aus diesen Einträgen geht hervor, dass das Drama wirklich zum Abschluss gebracht und an Henslowe ausgeliefert worden ist — mehr wissen wir leider über diese Dramatisierung unseres Stoffes nicht zu sagen: Das Stück ist spurlos verschwunden.

Es ist nicht ganz unmöglich, dass dieses verlorene Drama der drei Dramatiker bereits die Neubearbeitung eines älteren Stückes war, auf dessen Existenz aus einer Bemerkung des bühnenfeindlichen Stephen Gosson geschlossen wurde. In seinem 1582 veröffentlichten Pamphlet ‚Playes Confuted in Fiue Actions, proving they are not to be suffred in a Christian common weale by the way both the cavils of Thomas Lodge and the „Play of Playes" written in their defence and other objections of Players frendes are truely set downe and directlye aunsweared'[2]) hatte Gosson gesagt: „I may boldly say it, because I have seen it, that The Palace of Pleasure, The Golden Ass, The Aethiopian History, Amadis of France, and The Round Table, bawdy comedies in Latin, French, Italian, and Spanish, have been thoroughly ransacked to furnish the playhouses in London" (zitiert nach Collier, History of English dramatic Poetry; London, 1831; vol. II p. 419 f.). Dass der Roman des Apuleius von den Dramatikern als Quelle benützt wurde, scheint aus Gossons Worten mit Sicherheit hervorzugehen, aber Hazlitt[3]) folgert zu kühn, wenn er nach der Anführung des Cupid and Psyche-Dramas des Jahres 1600 bemerkt: Gosson in his Plays Confuted, 1581, mentions an old English play on the same subject as having been acted by the scholars of St. Paul's. Das uns ebenfalls verlorene ältere Drama könnte auch eine andere, weniger erbauliche Episode des an Abenteuern so reichen Romans behandelt haben. Woher Hazlitt weiss, dass ein auf dem Goldenen Esel beruhendes Drama von den St. Pauls-Schülern aufgeführt wurde, ist mir nicht bekannt. Nach Hermann Maas, ‚Äussere Geschichte der englischen Theatertruppen in dem Zeitraum von 1559 bis 1642', in ‚Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas' XIX. Bd. (Louvain, 1907) pp. 19 f., 153, enthält das Repertoire dieser Kindertruppe, soweit wir es kennen, kein aus dieser Quelle geschöpftes Drama.

---

[1]) Vgl. Henslowe's Diary edited by Walter W. Greg, M. A. London, 1904; p. 120 f.

[2]) Vgl. D. N. B. XXII, p. 264.

[3]) cf. A Manual for the Collector and Amateur of Old English Plays; ed. by W. Carew Hazlitt. London, 1892; p. 97.

III. Thomas Heywood:

Loues Mistris, or The Queens Masque.

I. Akt. Apuleius, der zur Strafe für seinen Versuch, in des Himmels heilige Geheimnisse einzudringen, in einen Esel verwandelt worden war, hat nach Erleidung vieler Mühsal seine menschliche Gestalt wiedererlangt und sucht den Weg zum Helikon, dem Hügel der Musen, um ihnen ein Opfer darzubringen. Ihm begegnet Midas, der von den Göttern bestrafte Phrygierkönig, der auf sein Königreich verzichtete und König der Tiere wurde (vgl. Akt I Sz. 1, S. 93 Midas: „I . . am King of beasts" und Pan's Worte: „What thinks Phœbus of Midas once of men, now King of beasts", Akt III, S. 124).

Midas hat eine unüberwindliche Abneigung gegen alles, was mit Poesie zusammenhängt, und lässt sich von Apuleius nur schwer überreden, sich dessen Geschichte von Cupido und Psyche vorspielen zu lassen. Nach dieser Einleitung beginnt die Handlung des Märchendramas.

Admetus, der König von Arcadien (vergl. jedoch S. 16 dieses Aufsatzes), begiebt sich mit seinen Töchtern Astioche, Petrea und Psyche (im Heywoodschen Texte steht durchweg Psiche) und den Männern der beiden älteren, Menetius und Zelotis, nach Delphos [sic!] um Apoll zu opfern und ihn über das Schicksal und den zukünftigen Gemahl Psyches zu befragen, denn für Psyche, die sich an Schönheit mit Venus messen kann und in allen Landen berühmt ist, hat sich bis jetzt noch kein Freier gefunden.

Auf Apolls Geheiss besteigt Psyche einen hohen Felsen. Zephir trägt sie sanft in ein wunderbares Gefilde, wo sie von dem unsichtbaren Cupido freundlich empfangen wird; dieser macht sie zu seiner Gemahlin, seiner Mutter Venus zum Trotz, die ihm befohlen, Psyche, die wegen ihrer hohen Schönheit gefährliche Nebenbuhlerin, dadurch zu verderben, dass er ihr Liebe zu irgend einem unwürdigen Menschen einflösse.

Psyche erfreut sich zunächst des ungetrübtesten Glückes; sie wird von Geisterhänden bedient und nichts fehlt ihr, als der Anblick eines menschlichen Wesens. Deshalb gestattet ihr Cupido, der selbst nur im Dunkel der Nacht zur ihr kommt, ohne sich ihr zu erkennen zu geben, ihre Schwestern zu empfangen, unter der Bedingung jedoch, dass sie auf deren Fragen nach der Herkunft ihres Gatten nicht eingehen dürfe. Auch sie selbst dürfe ihn nie zu überreden versuchen, ihr sein Aussehen zu entdecken. Psyche verspricht Gehorsam.

Ein Dumb-show, ein Eseltanz, zeigt die Lächerlichkeiten und Schwächen der Menschen und geisselt insbesondere das mangelhafte Kunstverständnis der Zuschauer vom Schlage des Midas, zu dessen Belehrung Apuleius eine moralische Deutung der Psyche-Fabel vorträgt.

II. Akt. Astioche und Petrea besuchen ihre Schwester Psyche und ergötzen sich an all den Herrlichkeiten, die der Glücklichen

zur Verfügung stehen. Ihre Neugierde treibt sie bald, sich nach Aussehen und Namen des unbekannten Gemahls zu erkundigen. Psyche versucht auszuweichen, beschreibt ihn aber schliesslich auf wiederholtes Drängen als lieblichen jungen Mann, auf dessen Wangen stets ein Lächeln in reizenden Grübchen liege. Um weiteren Ausforschungen zu entgehen, lässt Psyche die Schwestern durch Zephirus forttragen, nachdem sie sie reich mit Gold beschenkt hat.

Das Glück Psyches erweckt den Neid der beiden. Sie sinnen auf Verrat. An den Hof ihres Vaters zurückgekehrt, schildern sie ihrer Schwester Los mit begeisterten Worten. Seinem Wunsche, sein jüngstes Kind selbst wiederzusehen, treten sie entgegen mit dem Verbot des Gemahls Psyches, andere Besuche zu empfangen. Sie versprechen jedoch, in allernächster Zeit zu Psyche zurückzukehren und, wenn möglich, die Aufhebung des Verbotes zu bewirken. Admetus segnet sie für ihre geschwisterliche Liebe.

Die Handlung wird von Neuem unterbrochen durch ein Rüpelspiel. Der Clown tritt mit mehreren Bauernburschen auf und gibt seine Abneigung gegen Cupido, den „König der Sorgen und der Narren" und gegen die Dichtkunst in den derbsten Ausdrücken zu erkennen. Cupido bestraft ihn, den er als einen Bastard des niedrig gesinnten Midas bezeichnet — base Midas bastard (p. 115) — mit der Liebe zu Amorillis, einem überaus hässlichen Weib.

Indessen sind Astioche und Petrea wieder zu Psyche geeilt, Sie bestürmen sie, ihnen den unbekannten Gemahl vorzustellen oder wenigstens zu beschreiben. Psyche, die sich ihrer ersten Darstellung in der Erregung nicht mehr erinnert, schildert ihn als alten Mann mit gebeugtem Haupte und verrät sich dadurch den lauernden Schwestern. Durch schlaues Fragen erfahren diese den wahren Tatbestand, dass Psyche ihren Gatten selbst noch nicht gesehen hat, und reden ihr ein, ihr Gemahl müsse der fürchterliche Drache sein, den sie kürzlich auf ihrem Heimwege angetroffen hätten. Um sich zu retten, müsse sie sich in der nächsten Nacht ihrem schlafenden Gemahl mit brennender Lampe nähern und ihm mit scharfem Messer die Kehle durchschneiden. Die geängstigte Psyche verspricht den Rat zu befolgen.

Midas, der es vor Langeweile kaum ausgehalten, hält sich den Schlaf fern durch einen ländlichen Tanz Pans und seiner Bauern und Bäuerinnen; dann setzt Apuleius seine moralische Interpretation der Fabel fort.

III. Akt. Psyche ist im Begriff, den Plan ihrer tückischen Schwestern auszuführen. Sie tritt, in der einen Hand eine Lampe, in der anderen ein scharfes Messer, an den schlafenden Gemahl heran und sieht statt eines fürchterlichen Ungeheuers den mit Köcher und Pfeil bewaffneten Gott der Liebe. In freudigem Entzücken bebt sie zurück und lässt ein wenig heisses Öl auf Cupidos Schulter tropfen. Er erwacht und überhäuft sie mit den bittersten Vorwürfen, da sie durch ihre Freveltat beider Glück vernichtet habe. Er verstösst seine flehende Gemahlin und überliefert sie dem Boreas,

der ihre Schönheit zerstören und sie zu ihrem Vater Admetus tragen soll. Den ränkevollen Schwestern schwört Cupido Rache.

Ein Gesangswettstreit am Hofe des Königs von Arcadien zwischen Pan und Apollo, bei dem sich Pan durch den Clown, Apoll durch einen seiner Gefolgsleute vertreten lässt, schiebt sich in die Handlung ein. Midas, der zum Schiedsrichter gewählt worden, spricht den Sieg seinem geistesverwandten Sohn, dem Clown, zu und so triumphiert Pans Pfeife über Apolls Harfe!

Apoll verlässt erzürnt den Kampfplatz und die übrige Versammlung zieht sich vor dem heranbrausenden Boreas zurück.

Boreas bringt Psyche herbei. Ihre Schwestern stossen die um Mitleid flehende unbarmherzig zurück; ihr Vater erkennt sie in ihrer gegenwärtigen Hässlichkeit nicht wieder und als Cupido ihn überzeugt, dass das unglückliche Wesen vor ihm tatsächlich seine Tochter ist, verstösst er sie von seinem Hofe und seinem Herzen, denn den Geboten des Schicksals wagt er nicht zu trotzen.

Psyche gerät der eifersüchtigen, durch den Tod des Adonis und die Verwundung Cupidos aufs Äusserste gereitzten Venus in die Hände, die nun endlich Gelegenheit findet, sich an ihrer Feindin zu rächen.

Sie stellt Psyche vor die für Menschenhände unerfüllbare Aufgabe, bis zum Abend fünf Mass von fünf verschiedenen Getreidesorten. die Venus durcheinander mischt, wieder auseinanderzulesen. Bei Nichterfüllung der Aufgabe erwarte sie der Tod.

Ein Dumb-show zeigt der Liebe Gegensätze — König und Bettlerin, Jung und Alt, Fett und Mager stehen im Banne der Liebe.

Apuleius erklärt die Allegorie der Handlung auch dieses Aktes.

IV. Akt. Cupido entflieht aus der Kammer, in die ihn Venus eingeschlossen hat, und schmeichelt seinem Vater Vulcan solange, bis dieser ihm die von seiner Mutter angelegten goldnen Fesseln durchfeilt. Er erzählt Vulcan vom Schicksal seiner immer noch geliebten Psyche und von ihrer schweren Aufgabe; wie es ihr mit Hilfe der von ihm und Mercur herbeigerufenen Ameisen gelungen sei, den Befehl der Venus auszuführen.

Psyche erscheint in grosser Betrübnis: Venus hat ihr im Zorn über die glückliche Erfüllung der ersten Aufgabe eine zweite, noch schwierigere, gestellt. Sie soll ein Gefäss füllen an der Quelle, aus der der Cocitus fliesst, jener furchtbare Strom, der den Styx speist. Das Mitleid zwingt Cupido, zu helfen, und er rät ihr, Jupiters Adler aufzusuchen und in seinem Namen um Hilfe zu bitten.

Auch diese Aufgabe wird gelöst und Psyche bringt ihrer Herrin das Wasser aus dem höllischen Strom. Venus ist ausser sich vor Schreck und Zorn, denn nun merkt sie, dass Psyche durch Göttermacht unterstützt wird. Aber noch einmal will sie sie auf die Probe stellen, trotz der eindringlichsten Fürbitte Vulcans und Cupidos. Sie sendet Psyche zur Hölle, um von Proserpina eine Büchse, mit göttlicher Schönheit gefüllt, zu erbitten. Gelingt es ihr, diese letzte Aufgabe zu erfüllen, so soll sie von allen Verfolgungen befreit sein

Auch jetzt ist der liebende Cupido der Retter in der Not. Er schärft Psyche genau ein, wie sie den manigfachen Hindernissen, die sich ihr bieten werden, aus dem Wege gehen müsse.

In einem Zwischenspiel teilt der Clown den Bauern seine neuesten Gedanken über die Liebe und die Poesie mit, von denen er neuerdings eine viel bessere Meinung hat. Seit dem Siege über Apollo ist er selbst von einer poetischen Sucht befallen. In glühender Begeisteruug schildert er die Vorzüge und Schönheit seiner alten Amorillis, die jeder andere Mensch für einen Ausbund von Hässlichlichkeit hält.

V. Akt. Mercur eilt in die Unterwelt, um Proserpina eine Botschaft ihrer Mutter Ceres auszurichten, und verkündigt zugleich die Ankunft Psyches. Psyche hat die Hindernisse unterwegs durch gewissenhafte Befolgung der Ratschläge Cupidos überwunden und weiss auch den Versuchungen am Hofe Plutos zu widerstehen. Proserpina gibt, wenn auch nur widerwillig, der Sterblichen die Schönheitsbüchse.

Doch nun naht die stärkste Versuchung für Psyche. Es ist ihr aufs strengste verboten, die Büchse zu öffnen, aber die Neugierde lässt ihr keine Ruhe. Sie öffnet die Büchse und versinkt sofort in einen tiefen Schlaf. Doch der liebende Cupido ist nahe. Er sammelt die Schönheit wieder von ihren geschlossenen Augen, wo sie in Gestalt des Schlummers ruhte und vergibt ihr:

I thought to chide too bad, but 'twill not bee
True Love can but a while looke bitterly (S. 153).

Der Clown, der Psyche nachgeschlichen ist, um ihr die Büchse mit himmlischer Schönheit zu eigenem Gebrauch zu entwenden, erhält von Cupido unvermerkt eine ähnliche, mit hässlich machender Salbe gefüllt. Er glaubt, sich durch tüchtiges Einschmieren zum schönsten der Menschen zu machen und wird so von Cupido zum zweiten Male für seinen Vorwitz bestraft; seine Genossen, die Bauern, verspotten seine Hässlichkeit.

Cupido erreicht durch sein Bitten, dass alle Götter ihre Huld seiner Gemahlin zuwenden und dass der grosse Jupiter selbst ihr Unsterblichkeit zutrinkt und ihr mit einem Trunk aus demselben Becher ewiges Leben und göttliche Schönheit verleiht. Auch Venus lässt sich endlich erweichen und verzeiht ihrer Feindin. Nun sollen Astioche und Petrea gerichtet werden. Ihr Vater Admetus will sie zu ewiger Haft verurteilen, doch auf Psyches Fürsprache hin werden sie begnadigt.

Psyche wird als Gemahlin Cupidos anerkannt und unter dem Jubel der Götter und Menschen eilt man zum Feste der Ceres, zum Feste des Frühlings.

Vergleichen wir das uns in einem Drucke des Jahres 1636 vorliegende Drama Heywoods mit dem Märchen von Amor und Psyche des Apuleius, so fällt uns eine Reihe wesentlicher Unterschiede auf.

Daraus, dass H. den vorliegenden Stoff in Form eines Dramas behandelt hat, ergab sich für ihn die Notwendigkeit, die breite Erzählung im „Goldnen Esel" in etwas kürzere, gedrängtere Fassung zu bringen. Manche nebensächlichen Tatsachen und Motive, die sich in die Erzählung harmonisch einflechten liessen, mussten dem Dramatiker unwesentlich erscheinen: andrerseits sah sich H. aber auch, um die Handlung seines Dramas bei aller Kürze dem Zuschauer leichter verständlich zu machen, vor die Aufgabe gestellt, einige Erscheinungen, die Apuleius nur andeutet, durch Verleihung von Namen und bestimmten Charakterzügen etwas konkreter zu fassen.

Die interessanteste Änderung dieser Art ist, dass H. den bei Apuleius als Psyches Vater erscheinenden namenlosen König identifiziert hat mit dem sagenberühmten Admetus, dem König von Thessalien, dessen Herden, wie der Clown bemerkt (Akt III p. 123), Apollo hütete. Im Personenverzeichnis ist Admetus auch als König von Thessalien angeführt, im Stück selber aber wird er wiederholt als König von „Arcadia" und seine Untertanen als „Arcadians" bezeichnet.

Eine weitere Folge dieses Verdeutlichungsbestrebens H.'s ist z. B., dass Admetus bei ihm nicht *dei Milesii vetustissimum oraculum* (Met. IV_{32}) besucht, sondern das bekanntere „Delphos".

Dass H. den lateinischen Text vor sich hatte, lässt sich aus folgender Stelle mit Sicherheit schliessen, aus einer Frage des Höllenhundes Cerberus an Charon: „Hast thou thy *naulum*, Ferryman?" (Akt V p. 149). Die Verwendung dieses im Englischen äusserst seltenen Lehnwortes, das im Oxford Dictionary vor Heywood nur einmal, bei dem gelehrten Thomas Nash, belegt ist und stets wie bei H. in der Bedeutung „Charons Fährgeld" gebraucht wird, weist zweifellos auf die Benützung des lateinischen Textes hin: huic squalido seni dabis n a u l i nomine de stipibus quas feres alteram, sic tamen ut ipse sua manu de tuo sumat ore (Met. VI_{18}).

Ausserdem bieten folgende Stellen deutliche Anklänge:

H. Akt I, p. 97. *Venus:* „Have you not heard how Venus is contemn'd?
Her Temples gaz'd at, but not troad upon,
Her stately hangings, and her p i l l o w e s torne;
Those rosie garlands that her statues c r o w n'd
Are wither'd, or else trampled on the ground;
Those troopes that flock'd to P a p h o s to adore mee,
Shun P a p h o s now, and scornefully abhorre mee".

Die Schilderung H.'s deckt sich mit der des Apul. (Met. IV_{29}): P a p h o n nemo, Cnidon nemo, ac ne ipsa quidem Cythera ad conspectum deae Veneris nauigabant. sacra diae praetereuntur, templa deformant<ur>, p u l u i n a r i a proteruntur, caerimoniae negleguntur, i n c o r o n a t a simulacra.

H. A k t I, p. 100: *Psi.:* „You should all have mourn'd
When the mad spirits of the multitude
Kneel'd downe, and call'd mee Venus, then have wept,

When Citharcas Altars were left bare,
And I was call'd a goddesse".

Diese Klage der Psyche stimmt dem Sinne nach überein mit Ap. Met IV_{34}: cum gentes et populi celebrarent nos diuinis honoribus, cum nouam me Venerem ore consono nuncuparent, tunc dolere, tunc flere, tunc me iam quasi peremptam lugere debuistis.

Ebenso dem Sinne und dem Ausdruck nach H. Akt I p. 96:

Adm. „Come, let's hence:
Change your Arcadian tunes to L i d i a n sounds,
Sad notes are sweetest, where deepe woe confounds"

und Ap. Met. IV_{33}: et sonus tibiae zygiae mutatur in querulum Ly d i u m modum cantusque laetus hymenaei lugubri finitur ululatu . .

Auch die Drohung der bösen Astioche, H. Akt II p. 117, lässt eine wörtliche Übereinstimmung mit dem Texte des Ap. erkennen:

Asti.: „For tho' a while hee dally with thy beauty,
Dulling thy taste with sweetes, thy eyes with shewes,
Thy eares with musicke, and sweete lullabies
Hee will in time d e v o u r e thee".

Ap. Met. V_{18}: nec diu blandis alimoniarum obsequiis te saginaturum omnes adfirmant, sed cum primum praegnationem tuam plenus maturauerit uterus, opimiore fructu praeditam d e u o r a t u r u m.

Trotz dieses wiederholten engen Anschlusses an seine Quelle hat sich der Dramatiker in Handlung und Charakterzeichnung doch viele Abweichungen von ihr gestattet.

Betrachten wir zunächst die Verschiedenheiten im Gang der Handlung. Das Vereinfachungsbestreben Heywoods kommt hier im vollsten Masse zur Geltung. Psyches Schwestern und deren Gatten haben ihren ständigen Aufenthalt am Hofe des Admetus. So erklärt es sich, dass sie stets genau über Psyches Schicksal unterrichtet sind und nicht erst wie bei Ap. in ihrer ausländischen Heimat durch ein Gerücht von den Vorkommnissen am elterlichen Hofe erfahren. Sie können so viel rascher und impulsiver in die Handlung eingreifen.

Psyches Verweilen bei Cupido ist kürzer; die Versuchungen treten bei H. früher als bei Ap., schon in den ersten Tagen, an sie heran, und den ränkevollen Schwestern gelingt es schon beim zweiten Besuche, Psyche zu überlisten und ihrem schändlichen Plane geneigt zu machen.

Bei Apuleius schwindet Psyches Schönheit erst allmählich unter der Einwirkung der mannigfachsten Widerwärtigkeiten: die Anstrengungen und Enttäuschungen der langen Irrfahrt, die sie zu verschiedenen Versuchen treiben, sich im Wasser oder durch den Sturz vom Turme das Leben zu nehmen, die Erfolglosigkeit ihrer flehentlichen Bitten an Juno und Ceres in deren Heiligtümern, die Misshandlungen der Venus und ihrer Dienerinnen Consuetudo, Sollicitudo und Tristitia (Ap. Met. VI 8 f.) — alles das trägt zur Vernichtung der wunderbaren Schönheit Psyches bei. H. dagegen lässt diese Bestrafung Psyches allein durch Boreas, den eisigen Nordwind, vollziehen, der Psyche unverzüglich nach der durch ihre Neu-

gier herbeigeführten Katastrophe im Auftrage Cupidos an den Hof ihres Vaters Admetus bringt. Dort gerät sie bald in die Gewalt der Venus.

Die vier Aufgaben, die Venus ihrer Feindin bei Apul. stellt, sind in unserem Drama auf drei verringert. Weggelassen ist die zweite Aufgabe, in welcher Psyche auferlegt wird, von den goldenen Vliessen wilder Schafe mit giftigem Gebiss, die jeden Sterblichen töten, eine Flocke herbeizubringen. Etwas verändert ist auch die erste Aufgabe. Venus mischt statt sieben nur fünf verschiedene Kornarten (über die Bedeutung dieser Vereinfachung s. S. 23). Auch die letzte Aufgabe ist durch die Weglassung eines der Hindernisse, der Begegnung mit dem hinkenden Eselführer, vereinfacht.

Besonders augenfällig ist der Fortfall der Bestrafung der beiden feindseligen Schwestern. Bei Ap. kommt Psyche auf ihrer Irrfahrt zur Stadt, in der der Gemahl einer Schwester seinen königlichen Sitz hat. Von Rachedurst getrieben, erzählt Psyche ihr Missgeschick mit der Bemerkung, dass Cupido nun sie, die Schwester, zur Nachfolgerin erkoren habe. Die neidische Schwester verlässt spornstreichs ihren Gatten, eilt zum bekannten Felsen, und findet durch den Sturz ins zackige Gestein das verdiente Ende, denn Zephir fängt sie nicht wie ehedem in seinen Armen auf. Auch die zweite Schwester erliegt in gleicher Weise der Rache der betrogenen Psyche.

Da in unserem Drama Psyche durch Boreas unmittelbar aus Cupidos Paradies in die Gewalt der Venus getrieben wird, fällt die Vergeltung des Verrats der Schwestern an dieser Stelle fort. Der Gedanke an ihre Bestrafung taucht erst auf nach der glücklichen Überwindung der von Venus gestellten Aufgaben: Mercur fordert von Admetus einen Urteilsspruch über seine beiden Töchter (Akt V p. 158). Doch Psyche, durch ihre Wiedervereinigung mit Cupido beglückt, vergibt den Unwürdigen und bittet auch ihren Vater, ihnen zu verzeihen.

H.'s Psyche ist überhaupt — und damit kommen wir zu seinen Änderungen der Charakterschilderung des Apuleius — bedeutend weicher veranlagt als die Psyche des Ap.. Der Rachedurst des um sein Glück betrogenen, heissblütigen und impulsiv handelnden Weibes ist verdrängt von der nimmer versiegenden Geschwisterliebe eines sanfter und wärmer, ich möchte fast sagen christlicher empfindenden Wesens. Im Einklang damit steht auch die grössere Ergebenheit, mit der Psyche die Lösung der schwierigen Aufgaben übernimmt — sie denkt nicht wie bei Ap. unter dem überwältigenden Eindruck erneuter Feindseligkeit daran, allem Leid durch einen selbstgewählten Tod ein Ende zu machen. Freilich geht H. bei seinem Bestreben, Psyches echte Weiblichkeit zu betonen, etwas zu weit — die Weichheit und Milde seiner Heldin berühren uns manchmal bei der häufigen Wiederholung ihrer Selbstanklagen und ihrer flehentlichen Bitten an Cupido wie schwächliche Unselbständigkeit.

Auch Psyches Schwestern sind im Drama anders gezeichnet als bei Apuleius. Bei ihm überbieten sich beide an Bosheit un-

Tücke, um das Glück der Schwester in Unglück zu verwandeln; bei H. gibt Astioche den eigentlichen Antrieb zu den heimtückischen Plänen, während Petrea, ein kleiner Charakter mit engem Gesichtskreis, jedoch ohne offenbar schlechte Gesinnung, sich von der ältesten Schwester beeinflussen lässt. Die folgende Stelle gibt uns dies klar zu erkennen:

Asti.: Petrea, oh, I am mad to note her pride . .
Petrea: Yet shee's our sister, and it doth mee good
To see rich worth in any of our blood.
Asti.: Thou art a foole, Petrea, for I hate
That any's fortune should transcend my state;
Shee sends us hence in scorne, but wee'le returne,
And never cease, till by some treachery,
Her pride we make a slave to misery (Akt II p. 110).

Dem Original gegenüber sind jedoch die abstossenden Eigenschaften beider, auch der Astioche, etwas gemildert; denn in unserem Drama bringen sie es nicht über sich, dem trauernden Vater das glückliche Los der verlorenen Psyche zu verschweigen, während sie bei Ap. den Kummer der Eltern durch geheuchelte Klagen über Psyches Unglück in herzloser Weise erhöhen.

Tiefgreifender noch und für den Gang der Handlung bedeutungsvoller sind die Änderungen, die H. am Charakter Cupidos vorgenommen hat. Im Drama überlässt Cupido Psyche den schweren Prüfungen in dem Wunsche, sie geläutert wiederzuempfangen. Um ihr die Überwindung der Aufgaben nach Möglichkeit zu erleichtern, steht er ihr selbst tatkräftig bei. Er entweicht zu diesem Zwecke mit der Hilfe Mercurs und seines Vaters Vulcan aus der Gefangenschaft seiner Mutter; er befiehlt den Ameisen, die Körner zu sondern; er gibt Psyche den Rat, den Adler Jupiters um Hilfe bei der zweiten Aufgabe zu bitten; er schärft ihr auch für die letzte Aufgabe, den Gang nach der Unterwelt, genaue Verhaltungsmassregeln ein (vgl. Akt IV p. 137—38, Akt IV p. 142—43).

Bei Ap. hingegen helfen die Ameisen und Jupiters Adler aus freiem Antrieb, und die Aufklärung über die Hindernisse bei Erfüllung der letzten Aufgabe erfolgt durch eine Stimme aus einem hohen Turm, von dem sich Psyche in der Verzweiflung herabstürzen will. Cupido verhält sich vollständig passiv. Seine Liebe zu Psyche ist nicht gross genug, um ihr das Vergehen sofort zu verzeihen und sie durch alle Gefahren sicher zur Seligkeit zu geleiten. Erst nachdem sich Psyches Charakter durch die Erduldung unendlicher Mühsal veredelt hat, tritt er ihr wieder näher.

Neben diesen Kürzungen und Änderungen zeigt uns H.'s Drama auch eine ganze Reihe selbständiger Erweiterungen. Schon im Rahmen des Märchens selbst finden wir mehrere mythologische Zugaben, die eine genaue Bekanntschaft H.'s mit der griechisch-römischen Göttersage oder doch wenigstens eine eingehendere Beschäftigung mit ihr erkennen lassen, die ja auch in seinen „Dialogues" erkennbar ist (cf. Pleasant Dialogues and Dramma's

von Tho. Heywood nach der Octavausgabe 1637 in Neudruck herausgegeben von W. Bang. Louvain 1903).

Zunächst fällt uns eine Anspielung auf den Tod des Adonis und den Schmerz der Venus über dies Ereignis auf, der sie noch unwilliger macht, dem Flehen der Psyche Gehör zu schenken (Akt III p. 131).

Beachtenswerter ist die von H. frei erfundene Vulcanszene im IV. Akt, die in recht ergötzlicher Weise allerlei interessante Streiflichter auf das Leben und Treiben der Götter Griechenlands wirft, namentlich auf das sehr getrübte eheliche Glück Vulcans selbst, der sich noch obendrein von Pan wegen seiner Hahnreischaft verspotten lassen muss. In die Handlung selbst lässt H. den rastlos tätigen, von allen Seiten mit Aufträgen überhäuften Vulcan eingreifen durch die Befreiung seines Sohnes Cupido und mit seiner Fürbitte für Psyche.

Ein weiterer mythologischer Zusatz H.'s, der jedoch mit der eigentlichen Handlung des Märchens keinen Zusammenhang hat, ist der Gesangswettstreit zwischen Pan und Apollo. Für Pan, der durch Heiserkeit am Singen verhindert ist, hat sich im Clown ein Vertreter gefunden, den das Schicksal des unglücklichen, von Apoll im Wettgesang besiegten und seiner Haut beraubten Marsyas nicht abschreckt. Auch Apoll lässt sich vertreten. Midas wird zum Schiedsrichter gewählt und spricht dem Clown den Sieg zu. Apollo verlässt erzürnt den Schauplatz des Wettkampfes.

Heywood hat hier die Midassagen in heilloser Weise vermengt. Er lässt Midas schon als König der Tiere auftreten und auf die seine Eselsohren verbergende Tiara anspielen mit den Worten:

„To flie the harshness of fooles bitter jeasts
I made this wooll crown, and am King of beasts" (Act I p. 93).

Da Midas aber unmittelbar vorher sein Erlebnis mit Bacchus erzählt hat, erscheint bei H. diese Entstellung als Strafe für jenen törichten Wunsch. Andrerseits wollte der Dramatiker aber auch auf das dankbare Motiv des musikalischen Wettstreites nicht verzichten, und er hat sich von dessen Verwertung auch nicht abhalten lassen durch die Erwägung, dass der musikalische Wettkampf bei ihm seinen eigentlichen Zweck, die Erklärung der Eselsohren des Midas, verloren hat. Apollos Worte (Akt III p. 127): „Midas for thee, may thy eares longer grow" sind im Drama überflüssig und unverständlich, da die Ohren des Midas doch wirklich bereits lang genug sind.

Die Person des Clown, des Vertreters Pans beim Wettstreit, scheint uns einer ganz besonderen Beachtung wert zu sein. H. verwendet zwar in den meisten seiner Dramen den Clown als erheiternde und allerlei Kurzweil bietende Figur[1]), doch führen der sonderbare Umstand, dass der Clown in ‚Loves Mistris' als Sohn

[1]) Vgl. über H.'s Clowns: Eduard Eckhardt, „Die lustige Person im älteren englischen Drama (bis 1642)", Palæstra XVII, Berlin 1902 S. 49.

des Midas bezeichnet wird (vgl. Akt III p. 124, 126), und Cupidos kränkende Bemerkung „base Midas bastard" (Akt II p. 115) zu der Vermutung, dass H. eine bestimmte, der Sage bekannte Persönlichkeit vorgeschwebt habe. Der Einwand, dass H. lediglich eine Geistesverwandschaft zwischen Midas und dem Clown andeuten wollte, ist wohl angesichts des ausdrücklichen Hinweises auf die Blutsverwandschaft der beiden hinfällig:

Midas: „Yes Phoebus, Midas will, and though poore Marsias,
For striving with thee had his skin pull'd off,
Yet have wee Swaines, and some too not farre off,
I could have said, some neere to mee in blood,
Can tickle you for a tone".

Clown: „Meaning mee . . . ." (Akt III p. 124).

Die griechische Mythologie nennt als einen Sohn des Midas den Lityerses, der alle Vorübergehenden zum Wettmähen aufforderte und die Unterlegenen durchpeitschte, bis ein Gewaltigerer — nach einigen Mythographen Hercules — kam und ihm das Handwerk legte (vgl. Roscher s. v. Lityerses).

Bei dem Alexandriner Sositheos war aus dem *'pais'* des Midas ein *'nothos'* „Bastard" geworden (vgl. ib.). Da die Griechen den Namen Lityerses auf das Schnitterlied, welches von ihm erzählte, übertrugen, wurde der Name allmählich für verschiedene ländliche Lieder gebräuchlich, mochte es sich um eine volkstümliche threnodische Weise oder um eine bei der Arbeit gesungene Improvisation handeln (s. ib.).

In dem von der griechischen Mythologie berichteten musikalischen Wettstreit zwischen dem Herdengott Pan und Apoll wird die kunstlose ländliche Musik den süssen Tönen der Harfe Apolls gegenüber gestellt — in unserem Drama lässt sich Pan durch den Clown vertreten, der somit wie Lityerses als Vertreter der ländlichen Musik erscheint. Es ist demnach wohl mit grosser Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass H.'s Clown, der Sohn, oder, wie Cupido andeutet, der Bastard des Midas, auf die antike Tradition von diesem sagenhaften Sohn oder Bastard des Midas zurückzuführen ist[1]).

Die von H. in die Handlung eingestreuten Bauernszenen, Gebärdenspiele und Tänze dienen zur Unterhaltung jenes oberflächlichen Teiles der Zuschauer, der auch nicht das geringste Verständnis für die Dichtkunst hat und beim Anhören des bewegten Schicksals Psyches einzuschlafen droht, wie der geistesarme Midas, der sich trotz seiner offenbaren Unkenntnis ein Urteil über Dicht- und Tonkunst anmasst.

---

[1]) Im fünften Aufzuge (p. 154) erfahren wir den Namen des Clown, Coridon. Wie auch Ward angiebt, deutet dieser Name auf Spenser hin („The pastoral names are borrowed from Spenser" Ward II p. 583). Die Namen Coridons (V. Akt, p. 154), seiner Geliebten Amorillis (II. Akt, p. 114), und der nebenbei erwähnten

Aus den Worten des Heywoodschen Apuleius, der im Verein mit Midas als eine Art von Chorus die Handlung des Dramas mit erläuternden Bemerkungen begleitet, spricht eine scharfe Verurteilung jener unwissenden Kunstverächter. Seinem Gefährten Midas, dessen geistigen Tiefstand Apuleius selbst treffend kennzeichnet in folgenden, einer Gestalt des Eseltanzes geltenden Worten:

Ap.: „That Midas, is thy brother,
A piece of mooving earth, illiterate, dull;
Who having in himselfe naught commendable,
Enuies what's good in others; and yet dare
In his owne impudence, with Arts compare:
A blocke, a stone, yet learning hee'le revile,
And a dull Ignorant Asse wee will him stile" (Akt I p. 106) — diesem blöden Gesellen erklärt Apuleius den tieferen Sinn der Fabel ungefähr in folgender Weise.

Psyche ist die jungfräuliche Seele, die sich sehnt, Braut zu werden. Venus, die ungezügelte Lust, befiehlt ihrem Sohne Cupido, dem Vertreter wahrer Liebe, die Seele mit dem Verlangen nach hässlicher Sünde zu entflammen. Doch er liebt die Seele und vereinigt sich mit ihr.

Da die Seele nach dem Himmel trachtet, muss sie viel Mühsal erdulden und viele Hindernisse überwinden, bis sie die Unsterblichkeit erringt.

Die Seele, von den Sünden, ihren Schwestern, belogen, glaubt in ihrer Liebe etwas Ungeheueres zu sehen und ist bereit, sie zu ertöten, doch der ewigen Gnade gelingt es durch eine Lampe, durch einen göttlichen Gedanken, ihren todbringenden Arm zurückzuhalten. Doch weil sie versucht hat, in verbotene Geheimnisse einzudringen, wird sie bitter bestraft.

Phillis (ebenda) erinnern an Spensers Corydon („Colin Clout's come home againe", Z. 382, Todd's Ausgabe Vol. 8, p. 23), Phyllis und Amaryllis (ib. Z. 540, p. 30); die Namen der drei Swaines Colin, Dickon und Hobinall (V. Akt, p. 154) an Spensers Colin Clout („Colin Clout's come home againe" und „The Shepheard's Calender" January, Todd's Ausgabe Vol. 1, p. 24 ff.), Diggon Davie und Hobbinoll („The Shepheard's Calender" September, Todd's Ausgabe Vol. 1, p. 144 ff.).

Noch eine andere Parallele mit Spensers Schäferkalender verdient Beachtung: In der dritten Ekloge (March) verspottet der Schäfer Thomalin die Macht der Liebe solange, bis er ihr, von Cupidos Pfeil getroffen, selbst verfällt (Vol. 1, p. 49 ff.). Der Gedanke liegt nahe, dass Heywood diese Spensersche Gestalt im Gedächtnis hatte, als er seinen Clown dieselbe Wandlung durchmachen liess. — Über einen anderen Zusammenhang der Heywoodschen Figur mit Spenser vgl. E. Koeppel „Ben Jonson's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker und andere Studien zur inne Geschichte des englischen Dramas", Heidelberg 1906, p. 89 f.

Die von Heywood von sieben ad hoc auf fünf reduzierten Kornhaufen entsprechen den unzähligen Vergehen, zu denen wir von unseren fünf Sinnen verleitet werden, die Ameisen unseren Erinnerungen, die uns diese Sünden getrennt vor Augen bringen, damit wir sie bereuen sollen.

Das stygische Wasser stellt die bereuenden Tränen dar, die Psyche über ihre Freveltat vergiesst.

Nach gründlicher Läuterung erreicht die Seele endlich ihr heissangestrebtes Ziel, sie wird unsterblich.

Für diese Moralisierung der Fabel hat H. höchst wahrscheinlich aus einer uns bis jetzt nicht bekannten Quelle geschöpft.

Fassen wir nun unsere Beobachtungen über den Gesamteindruck des Stückes zusammen.

Heywood selbst hat sich in seiner Vorrede 'To the Reader' über seine Quelle geäussert mit den Worten: „The Argument is taken from Apuleius, an excellent Morrall, if truely understood, and may be called a golden Truth, conteined in a leaden fable, which though it bee not altogether conspicuous to the vulgar, yet to those of Learning and judgement, no lesse apprehended in the Paraphrase, then approved in the Originall".

In der Hauptsache stimmt denn auch, wie wir gesehen haben, der Gang der Handlung mit der Fassung der Quelle überein; Änderungen von grösserer Tragweite hat H. vermieden.

Die Verkürzungen, die der Dramatiker vornehmen musste, sind geschickt ausgeführt; denn nicht ein einziger für die Handlung wesentlicher Gesichtspunkt ist vernachlässigt.

Heywood hat sich bestrebt, die Fabel nicht nur in dramatische Form zu bringen, sondern ihr auch dramatische Beweglichkeit zu geben. Der energische, klare Aufbau der Handlung und ihr rasches Fortschreiten sind die grossen Vorzüge des Dramas. Breite Erzählungen der vorgefallenen Ereignisse sind auf das Mindestmass beschränkt, wenn irgend möglich, bringt H. die Geschehnisse dem Zuschauer sichtbar vor Augen.

Die Veränderungen in der Charakterzeichnung dienen zur Veredelung der Gestalten des Apuleius und sind geeignet, die handelnden Personen, vor allem Amor und Psyche, unserem Empfinden zu nähern.

Auch die mythologischen Zusätze Heywoods wirken recht ansprechend, während wir auf die durch das Zwiegespräch des Apuleius mit Midas erfolgende genaue Erklärung der Allegorie der Fabel gern verzichten würden. Fleay vermutet, dass diese unorganischen, sich an den gebildeten Teil des Publikums wendenden Zusätze für die Aufführungen bei Hofe eingefügt worden seien.

Doch H. begnügte sich nicht mit diesen Unterbrechungen der Handlung — zum Nachteil seines Dramas. Die häufig eingestreuten Bauernszenen und pantomimischen Tänze sind, da sie in der Regel

nur in lockerem Zusammenhang mit der Handlung stehen, nur geeignet, deren Fortschritt zu hemmen und die klare Zeichnung Heywoods zu verwischen. Freilich musste da H. mit jenem unreifen Teil seiner Zuschauer rechnen, der sich durch eine in dramatische Handlung eingekleidete Allegorie allein nicht fesseln liess, sondern derberer Ergötzung bedurfte. Seine in der Tat oft grimmigen Bemerkungen über die Seichtigkeit solcher Zuschauer, als deren Vertreter Midas hingestellt ist und gescholten wird, scheinen uns andeuten zu sollen, dass derartige Zusätze seinem eigenen Geschmack nicht entsprachen.

Dass das Drama im ganzen günstig aufgenommen wurde, zeigt sein Erfolg — es wurde dreimal innerhalb einer Woche am königlichen Hofe aufgeführt. Namentlich die Königin Henrietta scheint grossen Gefallen an dem Märchendrama gefunden zu haben, sodass H. seinem Stücke den Nebentitel „The Queens Masque" geben durfte. Nicht zum geringsten mag dazu die prächtige Ausstattung beigetragen haben, sowie der häufige Szenenwechsel, der manchmal durch schroffe, in kurzer Zeit sich abspielende Übergänge nicht geringe Anforderungen an die Leistungsfähigkeit der Regie stellte. Dank der Unterstützung der ausgezeichneten, von dem illustren Dekorateur Inigo Jones in eigener Person geleiteten Hilfskräfte scheint es H. gelungen zu sein, die Aufführung seines Dramas äusserst wirkungsvoll und anziehend zu gestalten, wie uns auch seine eigenen Worte in der Vorrede des Druckes bezeugen: For the rare decorements which new apparell'd it, when it came the second time to the Royall viewe, (Her Gratious Majestie then entertaining His Highnesse at Denmarke-house, upon his Birthday) I cannot pretermit to give a due Charracter to that admirable Artist, Mr. Inego Jones, Master surueyor of the Kings worke, etc. Who to every Act, nay almost to every Sceane, by his excellent Inuentions, gave such an extraordinary Luster; upon every occasion changing the stage, to the admira[c]ion of all the Spectators.

Die ersten Aufführungen des Stückes erfolgten in den Jahren 1633—34; gedruckt wurde es 1636 und 1640 (vergl. Fleay, Chronicle I 298 ff.). Die Änderungen, welche der Verfasser selbst an seinem Drama für diesen zweiten Druck vorgenommen hat, sollen nach einer Bemerkung des Pearsonschen Neudruckes few and unimportant sein (S. 82).

Einen Neudruck des Dramas, der uns über diese Punkte sichere Auskunft geben würde, besitzen wir leider noch nicht.

IV. Shakerley Marmion:

„The Legend of Cupid and Psyche", a Moral Poem.

Bei Shakerley Marmion[1]) tritt uns das Märchen von Amor und Psyche zum ersten Mal in der englischen Literatur in Form eines Epos entgegen.

Auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe dieser Dichtung ist nach Hazlitt, Handbook, p. 374, zu lesen: A Morall Poem, intituled the Legend of Cupid and Psyche, or Cupid and his Mistris. As it was lately presented to the prince Elector. Written by Shackerley Marmion, Gent. [Quotation] London; printed by N. a. J. Okes, and are to be sold by H. Sheppard at his shop in Chancery lane neare Sergeants Inne, at the Bible. 1637. [4to].

Hazlitt bemerkt hierzu:

> There is a printed and also an engraved title, which varies in its terms as follows: Cupid and Psiche or an Epic Poem of Cupid and his Mistress, As it was lately presented to the Prince Elector, Written by Shakerley Marmion. [Latin quotation] London, printed by John Okes for H. Sheppard. 1637.

Eine Faksimilewiedergabe dieses gestochenen Titelblattes in Saintsbury's Neudruck (s. u.) zeigt die Schreibung „Epick", einen Punkt nach Mistress, und ermöglicht uns ausserdem, das bei Hazlitt fehlende, lateinische Zitat zu ergänzen: „Principibus placuisse viris non ultima laus est".

Aus der Verschiedenheit dieser Titelblätter könnte man schliessen, dass im Jahre 1637 zwei verschiedene Ausgaben veröffentlicht wurden[2]). Es besteht aber auch die Möglichkeit, dass, wie Hazlitt selbst anzunehmen scheint, im Jahre 1637 nur ein Druck veröffentlicht wurde, der beide Titelblätter enthielt, sowohl das gestochene, das mit einer Darstellung des die Aufnahme Psyches in den Olymp feiernden Gastmahles der Götter geschmückt ist, wie auch den einfachen, gedruckten Titel. Denn es ist höchst wahrscheinlich, dass die weiter unten zu erwähnenden, empfehlenden Gedichte schon der editio princeps vorangestellt waren, und in den Schlussversen des von dem Dramatiker Richard Brome beigesteuerten hübschen Gedichtes scheint, wie schon Singer bemerkt hat, eine deutliche

---

[1]) Über Marmion als Dramatiker vergl. Ward III, p. 146 ff., über sein Verhältnis zu Chaucer vgl. O. Ballmanns Aufsatz: „Chaucers Einfluss auf das englische Drama etc.", Anglia XXV, p. 56 ff.; zu Shakespeare: Koeppel, „Shakespeare's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker" (Louvain, 1905) p. 68 f.; zu Ben Jonson: Koeppel, „Ben Jonson's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker" (Heidelberg 1906) p. 158 f.

[2]) Vgl. hierüber noch Hazlitts „Collections and Notes" (London 1876) p. 278, wo gesagt ist: Mr. Heber's copy had not the frontispiece, and Mr. Corser's wanted the printed title.

Anspielung auf dieses Titelkupfer enthalten zu sein. Brome schliesst: „wenn wir Cupido Psyche küssen sehen, küssen wir dein Buch", offenbar im Hinblick auf das Bild, auf welchem Cupido Psyche küsst[1]).

Ausserdem verzeichnet Hazlitt in seinem Handbook noch eine Ausgabe des Jahres 1638 mit demselben Titelblatt, und eine weitere von 1666, betitelt: Cupids Courtship, or the Declaration of the Marriage between the God of Love and Psyche. London, 1666. 8 vo.

Im Jahre 1820 hat S. W. Singer in der Sammlung: „Select Early English Poets" No. VII (Chiswick, 1820) einen in der Schreibung modernisierten Neudruck herausgegeben, der den Titel des gestochenen Titelblattes der Ausgabe des Jahres 1637 zeigt, auch in modernisierter Schreibung. Ausser dieser Singerschen Ausgabe steht mir ein erst vor Kurzem erschienener Neudruck der Dichtung zur Verfügung, herausgegeben von George Saintsbury im 2. Bande seines Sammelwerkes „Minor Poets of the Caroline Period" Oxford, at the Clarendon Press, 1906, p. 1 ff..

Der Herausgeber der Chiswick-Ausgabe beendet seine Vorrede mit der Bemerkung, dass er der 1. Ausgabe aus dem Jahre 1637, 4to, gefolgt sei und die Rechtschreibung modernisiert habe. Saintsbury bezweifelt die Zuverlässigkeit dieser Angaben:

„Singer says that he followed, only modernizing the spelling, a copy of the first 4to edition of 1637, lent him by James Boswell the younger: and he seems to have known of no second except the 12mo of 1666, where the poem is called „Cupid's Courtship, or the Declaration of the Marriage between the god of Love and Psyche". Any one, however, who compares the Chiswick reprint with, say, the British Museum copy of the 1637 issue, will see at once that the texts are rather different, and even the contents not exactly the same. He will also find in the Museum a copy of a second edition, dated 1638, where the title is slightly altered (Cupid and Psiche [sic] or an Epic Poem of Cupid and his Mistress), and which has an elaborate engraved frontispiece representing the final banquet of the gods with Hermes introducing Psyche. In this most, if not all, of Singer's variations from the other occur. Hazlitt admits two editions of 1637[2]) with different title-pages, as

[1]) Das Bild stellt zwei zeitlich auseinanderliegende Episoden der Aufnahme in den Olymp dar. Im Vordergrunde sehen wir die Einführung Psyches durch Mercur ($II3_{294\,ff.}$), im Hintergrunde die Tafel der Götter, wo Jupiter

plac'd Cupid at the upper end,
And amorous Psyche on his bosom lean'd.
Next sate himself and Juno . . . . ($II3_{304\,ff.}$).

[2]) Das ist nicht richtig. Hazlitt führt nur die verschiedenen Titelblätter an, betrachtet sie aber beide als zu der editio princeps des Jahres 1637 gehörend. Jede besondere Ausgabe steht in seinem „Handbook" für sich, die beiden Titelblätter aber behandelt er in einem Abschnitt, unter a).

well as one of 1638; but if Singer really followed one of these, then Marmion must have made slight alterations within the year. In the text which follows what would seem to be the earliest version is adopted, the important variations in the later forms being given in the notes".

Da es mir unmöglich ist, die alten Quartausgaben der Jahre 1637 und 1638 zu vergleichen, muss ich mich Saintsbury's Angaben auf Treu und Glauben anschliessen.

Saintsbury selbst bestrebt sich, die älteste Version des Marmionschen Gedichtes festzuhalten, er bietet den Text des Druckes des Jahres 1637. Schon eingangs seiner Ausgabe finden wir einen bei Singer fehlenden Abschnitt, Marmions Widmung, gerichtet an den Neffen Karls I. von England, den Sohn des Winterkönigs und der englischen Prinzessin Elisabeth, den damals landlosen Kurfürsten Karl Ludwig (1617—1680): „To the High and Mighty, Charles Lodwick, Prince Elector, Count Palatine of the Rheine, Arch Dapifer, Vicar of the Sacred Empire, Duke of Bavaria and Knight of the most noble order of the Garter". Die Widmung enthält die in sehr ergebene Worte eingekleidete Versicherung, dass das Gedicht dem Kurfürsten schon bestimmt gewesen sei, als es noch gar nicht geschrieben war, ja dass die Hoffnung, es dem Kurfürsten widmen zu können, sein Enstehen angeregt und sein Werden unterstützt hätte,

Beide Neudrucke bringen empfehlende Gedichte einiger Freunde des Autors, die sich im Lob überbieten. Drei dieser Freunde sind uns als namhafte Dramatiker der Zeit bekannt: Richard Brome dessen Schlussverse zitiert zu werden verdienen:

Cupid smiles to see't,
And crowns his mistress with thy poetry,
Composed of syllables, that kiss more sweet
Than violets and roses when they meet.
And we, thine art's just lovers, as we look
On Cupid kissing Psyche, kiss thy book",

ferner Thomas Nabbes und Thomas Heywood, dessen Widmung für uns von besonderem Interesse ist, da sie eine Anspielung auf Heywoods Dramatisierung unseres Märchens enthält. Heywood beginnt:

„Love and the soul are two things, both divine,
Thy task, friend Marmion now, which once was mine.
What I writ was dramatical; thy Muse
Runs in an epic strain, which they still use,
Who write heroic poems . . . . "

und schliesst nach vielen preisenden Worten:

„And glad I am this fair course thou hast run,
Unvex'd to see myself so far outdone.
'Twixt intimates, who mutual love profess,
More's not requir'd, and mine could show no less".

Der diesem Gedichte folgende Abschnitt „The Argument", enthält eine kurze Inhaltsangabe des epischen Gedichtes, die nicht wesentlich von der Fabel des Apuleius abweicht. Diese Analyse

sowohl, als auch der sich anschliessende Passus, „The Mythology: or, Explanation of the Argument", beruhen, wie schon Saintsbury für den die Deutung der Fabel bietenden Abschnitt erkannt hat (vgl. dort p. 9, Anm. 1) auf den Ausführungen des Mythologen Fabius Planciades Fulgentius, der sich in seinem Werke: „Mitologiarum Libri III" auch mit unserem Märchen beschäftigt hat.

Marmion hat sich dem Texte des Fulgentius zumeist sehr eng angeschlossen, wie uns für jeden der beiden Abschnitte je eine Stelle beweisen soll. Fulgentius[1]) sagt über die von ihren Schwestern irregeführte Psyche: curiositatem, suae salutis nouercam, arripuit et facillimam credulitatem, quae semper deceptionum mater est, . . . arripit (p. 68), und bei Marmion lesen wir mit zum Teil wörtlichem Anschluss: thus credulity proves the mother of deceit, and curiosity the stepmother of safety (p. 9).

In seine Deutung der Fabel zieht Fulgentius durch einen kühnen Gedankensprung Adam herein: unde et Adam quamuis uideat nudum se non uidet, donec de concupiscentiae arbore comedat (p. 69) — eine Geschmacklosigkeit, die sich auch Marmion nicht entgehen liess: for Adam, though he were naked, yet he saw it not, till he had eaten of the Tree of Concupiscence (p. 9).

Doch war Marmion genötigt, die unvollständige Analyse des Mythologen zu ergänzen, und auch seine Deutung der Fabel ist eine eingehendere als die Erklärung des Fulgentius, der sich damit begnügt hat, die allegorische Bedeutung der Hauptgestalten zu enthüllen. Für uns sind Marmions Ergänzungen der Allegorisierung besonders beachtenswert, weil sie uns zeigen, dass Marmion sich auch verschiedene Deutungen des Heywoodschen Dramas zu Nutze gemacht hat. So stellt auch bei ihm das Auseinanderlesen der Kornarten, die er wie Heywood von 7 auf 5 reduziert (vgl. oben S. 23) die Erinnerung an begangene Sünden vor: In the separation of several grains, is unterstood the act of the Soul, which is recollection, and the Substance of that act, her forepast sins (p. 9). Ferner sollen die bei der Wanderung zur Hölle sich bietenden Hindernisse die wiederholt wiederkehrende Verzweiflung andeuten, und mit dem stygischen Wasser sind die Tränen der Reue gemeint — alles genau wie bei Heywood.

Die minutiösen Auslegungen Heywoods noch erweiternd, hat Marmion auch den Umstand, dass die Göttinnen Ceres und Juno die um Beistand bittende Psyche abweisen, gedeutet: By Ceres and Juno both repulsing of her, is meant, that neither wealth nor honour can succour a distressed soul (p. 9). Ausserdem hat er auch die bei Heywood unerwähnt gebliebene zweite Aufgabe erklärt: Das Goldene Vliess ist die Verzeihung, die der „Seele" gewährt wird.

---

[1]) cf. Fabii Planciadis Fulgentii Mitologiarum libri tres, in Fabii Planciadis Fulgentii Opera etc. recensuit Rudolfus Helm (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana; Lipsiae MDCCCXCVIII, p. 66 ff.).

Marmions Gedicht selbst zerfällt in 2 Bücher, deren erstes aus vier und deren zweites aus drei Teilen (Sections) besteht. Es enthält im Ganzen 2320 fünftaktige, jambische, paarweis gereimte Verse.

Die Begleitworte der Freunde des Dichters sind wie gesagt des Lobes voll über die Schönheit der Marmionschen Verse. Aber auch wenn man nicht so bereitwillig wie sie über hier und da auftauchende Fehler in der Form hinwegsieht, hat man immer noch Anlass genug, den Reiz der Marmionschen Dichtung, die Anmut seiner Sprache zu rühmen. Ein strenger metrischer Kritiker wird freilich vor allen Dingen an den Reimen Marmions manches auszusetzen haben. Selbst der seinem Dichter sehr wohlgesinnte Saintsbury bemerkt: „His weakest point is in the rhymes“ (p. 4).

Wiederholt hat sich Marmion mit Assonanzen begnügt. Er reimt z. B. **m : n** in:

storm : corn (I $1_{11\,f.}$),
born : form (I $1_{23\,f.}$),
mourn'd : deform'd (I $1_{61\,f.}$),
swam : ocean (I $1_{123\,f.}$),
fume : tune (I $1_{245\,f.}$),
time : incline (I $2_{91\,f.}$),
home : moan (I $2_{97\,f.}$),

v : th in

upheav'd : out-breath'd (I $3_{141\,f.}$),
receive : bequeath (I $4_{151\,f.}$),
sever : together (II $1_{19\,f.}$ und II $3_{224\,f.}$);

und auch andere vokalisch oder konsonantisch unreine Reime sind nicht vermieden, vgl. z. B.:

contempt : went (I $1_{63\,f.}$),
ascrib'd : deny'd (I $1_{263\,f.}$),
regard : word (I $2_{115\,f.}$),
chin : covering (I $2_{211\,f.}$),
wise : price (I $2_{231\,f.}$),
skin : covering (I $4_{193\,f.}$),
disclose : rendezvous (I $4_{293\,f.}$),
scythes : sacrifice (II $1_{17\,f.}$)
went : attempt (II $3_{3\,f.}$),

während der Reim after : daughter (II $3_{320\,ff.}$) wahrscheinlich auf eine Aussprache (dafter) hinweist (cf. Anglia XVI p. 494).

Diese und andere, weniger auffällige metrische Schwächen werden jedoch reichlich aufgewogen durch eine wohltuende Beweglichkeit der Sprache und eine manchmal geradezu hinreissende Art der Schilderung, die den Leser bis ans Ende des ziemlich umfangreichen Gedichtes in Spannung hält.

Dass Marmion sich eng an Apuleius anlehnt, ist unbestreitbar; der Beweise hierfür gibt es übergenug. Wir können uns deshalb darauf beschränken, nur einige wenige Beispiele seiner Überein-

stimmung anzuführen, die aus diesem oder jenem Grunde auffällig sind. In gleichartiger Weise erfolgt zunächst die Einführung des Namens Psyche: Apul. Met. IV_{30} . . et Psychen (hoc enim nomine puella nuncupabatur) coram ostendit . . .

Marmion $11_{95\,f.}$: For bringing him where Psyche dwelt, for so this maid was call'd, . . . ; bemerkenswert ist, dass sich an dieser Stelle eine starke, aber doch wohl nur zufällige oder vielmehr nicht gut zu vermeidende Übereinstimmung Marmions mit der Ausdrucksweise Adlingtons ergibt, der hier gesagt hatte: . . . . and showed him Psyche (for so the maiden was called) (p. 10).

Eine andere Stelle, die Saintsbury durch eine Anmerkung zu 14_{128} als Abweichung von Apuleius kennzeichnet, erweist sich bei genauer Untersuchung vielmehr als eine Übereinstimmung. Psyche erzählt ihren Schwestern, dass ihr zorniger Gatte gedroht habe, sie wegen ihres Ungehorsams zu verstossen

And for revenge, had threaten'd in her stead,
To make her sisters partners of his bed ($14_{127\,f.}$),

vgl. Apul. Met. V_{26} . . ego uero sororem tuam' — et nomen quo tu censeris aiebat — ‚iam mihi confestim farreatis nuptis coniugabo'.

Saintsbury bemerkt: Marmion forgets that though Cupid does say this (with a sinister meaning) in Apuleius, he has not himself made him say it. v. sup. p. 32. An dieser Stelle lauten Cupidos Worte

„And each of these thy sisters, that were guide
To thy ill act, shall dearly it abide".

Aber auch der Text des Apuleius, dem sich Marmion dem Sinne nach genau angeschlossen hat, deutet in keiner Weise darauf hin, das Cupido zu Psyches Bestrafung damit droht, an ihrer Statt eine der Schwestern als Gemahlin einzusetzen — im Gegenteil, er stellt auch den schlimmen Ratgeberinnen eine Strafe in Aussicht, während er Psyche selbst nur durch seine Flucht strafen will: . . ‚sed illae quidem consiliatrices egregiae tuae tam perniciosi magisterii dabunt actutum mihi poenas, te uero tantum fuga mea puniuero' (Met. V_{24}). Die Erzählung von der angedrohten Erhebung der Schwestern ist Psyches eigene, vom Rachedurst diktierte Erfindung, bei Apuleius sowohl wie bei Marmion. Es liegt demnach kein Versehen Marmions, sondern ein Flüchtigkeitsfehler seines Herausgebers vor.

Hin und wieder ist Marmion durch sein Festhalten am Wortlaut des lateinischen Originals zu Irrtümern verleitet worden. Häufig verwendet er nämlich Worte des Apuleius in ihrer englischen Lehnform. Dabei ist es ihm wiederholt passiert, dass er das lateinische Wort unrichtig aufgefasst und so den Sinn des Originals entstellt hat. Saintsbury hat mehrfach auf solche Entgleisungen hingewiesen; vollständig beweiskräftig ist jedoch nur eines der von ihm hervorgehobenen Beispiele: Apul. Met. VI_{16}: Nec tamen nutum deae saeuientis uel tunc expiare potuit.

Marmion übersetzt: Nothing her rage might e x p i a t e, but still
The end of one begins another ill (II $2_{179\,f.}$),
obwohl dem englischen Verbum to expiate die Bedeutung „beschwichtigen" nicht zukommt. Saintsbury wenigstens bezeichnet die Verwendung in diesem Sinne im Englischen als more than questionable (p. 50).

Trotzdem sich Marmion demnach im allgemeinen recht eng an Apuleius anlehnt, ist sein Gedicht erfreulicherweise doch keine sklavische Wiedergabe des Originals. Mehr als einmal hat seine geschickte Feder neue Motive eingefügt, wobei er teils der Anregung dritter gefolgt ist, teils seine eigenen Gedanken zum Ausdruck gebracht hat.

Zuerst haben wir uns bei der Betrachtung der Marmionschen Einschaltungen die Frage vorzulegen, ob sie den Einfluss seines Vorgängers Heywood erkennen lassen. In der Tat ergeben sich uns verschiedene Aenderungen des Originals im Anschluss an Heywoods Drama. Wie bei H. ist auch bei Marmion das milesische Heiligtum Apolls durch das bekanntere *„Delphic oracle"* (I 1_{221}) ersetzt, das der Vater Psyches um Rat befragt; aus H. stammt ferner die Einführung des Namens *„Oblivion"*[1]) (II 2_{254}) für jenen Greis, der auf der Überfahrt zum Hades Psyche zu überlisten trachtet; sowie die Reduzierung der Apuleianischen sieben Körnerhaufen auf fünf. Doch lässt Heywood die Sorten unbenannt, während Marmion von *wheat, barley, oats and a confused treasure of pease and lentils* (II $2_{44\,f.}$) spricht.

Wie bei Heywood ergreifen die feindlichen Schwestern schon beim zweiten Besuche die Gelegenheit, Psyche ihrem Plane gefügig zu machen (I $3_{80\,ff.}$), während bei Apuleius erst auf dem Heimwege n a c h diesem zweiten Besuche der Gedanke, die glückliche Schwester zu vernichten, zum wohlüberlegten Vorsatz reift. Auch das Schicksal der beiden bösen Schwestern erinnert bei Marmion insofern einigermassen an Heywoods Auffassung, als bei beiden englischen Dichtern eine Milderung der harten Strafe des Apuleius eingetreten ist.

Heywood lässt beiden Schwestern nach der Wiedervereinigung Psyches mit Cupido auf Psyches Fürbitte hin durch Admetus Verzeihung gewähren — bei Marmion verfällt nur die eine, die eigentliche Anstifterin des Unglücks, der Rache Psyches; doch auch sie wird, nachdem sie durch die mitleidige, die Berechtigung ihrer Bestrafung nicht ahnende Thetis in eine Seemöve verwandelt worden ist, dem Leben wiedergegeben (I $4_{163\,ff.}$). Nicht zum Heile Psyches! Denn kaum fühlen die durch den Sturz vom Felsen zerrissenen Glieder wieder Leben in sich, so erwacht die alte Tücke wieder und stracks schwimmt der

[1]) Saintsbury sagt darüber in seiner Anm.: Where Marmion got „Oblivion" from I know not. Apuleius merely has „quidam enex mortuus" (p. 52).

bösartige Vogel zu Venus, um ihr die Kunde von der Liebe ihres Sohnes zu Psyche und von seinem Missgeschick, seiner Verwundung zu überbringen. Das konstruktive Geschick, mit dem hier die abrupte Mitteilung des Apuleius, dass Venus durch die Möve von dem Liebesabenteuer ihres Sohnes benachrichtigt wurde (Met. V_{28}), mit der Handlung des kleinen Epos verknüpft ist, verdient alle Anerkennung. Eine Bestrafung der jüngeren Schwester findet bei Marmion nicht statt. Nur der Gram um die Ältere quält sie:

Her younger sister missing thus the chief
Co-partner of her sorrows, pin'd for grief (I $4_{161\,f.}$).

Über Marmions Verwendung einiger Motive Heywoods kann nach dem Gesagten kein Zweifel bestehen; eine Abhängigkeit Marmions von Adlingtons Übersetzung hingegen lässt sich nicht mit Sicherheit nachweisen. Zwar haben beide einiges gemeinsam: sie lassen beide den Beinamen Juno „Sospita" (II 1_{90}) vermissen und auch die metae Murciae werden wie bei Adlington so bei Marmion nicht erwähnt; doch werden diese Uebereinstimmungen negativer Art sehr wahrscheinlich ebenso zufälliger Natur sein, wie die oben (p. 30) erwähnte Ähnlichkeit der Ausdrucksweise. Etwas auffälligere sind wörtliche Übereinstimmungen in der Wiedergabe des Psyches Schicksal verkündenden Orakelspruches:

Apul. Met. IV_{33}: nec speres generum mortali stirpe creatum,
sed saeuum atque ferum uipereumque malum,
qui pinnis uolitans super aethera cuncta fatigat ....
Adl. p. 13: Her husband is no w e i g h t[1]) of human seed,
But s e r p e n t dire and fierce, as may be thought,
Who f l i e s with w i n g s a b o v e in s t a r r y s k i e s...
Marm. I $1_{226\,ff.}$: No mortal w i g h t her for a wife shall take:
But a huge venom'd s e r p e n t, that does f l y
With speckled w i n g s, a b o v e the s t a r r y s k y ...;

Doch genügen auch sie im Hinblick auf die zahllosen Verschiedenheiten der beiden Versionen nicht, die Verbindung zwischen Adlington und Marmion zu beweisen.

In der Hauptsache hat Marmion unstreitig den lateinischen Text als Vorlage im Auge gehabt, doch nahm er sich die Freiheit, ihn mit grösseren und kleineren Zusätzen zu versehen.

Da sind zunächst einige reizolle Übergänge zu erwähnen, die M. eingeflochten hat, um Ursache und Wirkung noch enger zu verknüpfen, als das bei Apuleius der Fall ist. Cupido, von Venus aufgestachelt (I $1_{139\,ff.}$). wetzt seine Pfeile an einem blutigen Stein[2]) und schwört, er wolle, wenn es not tun sollte, seinen ganzen Köcher leeren und mit all seinen Pfeilen auf Psyches Brust zielen:

---

[1]) Wahrscheinl. alter Druckfehler für wight=Wesen.

[2]) Herr Prof. Dr. Reitzenstein verweist mich zu dieser Stelle auf Horaz lib. II 8,14: Cupido semper ardentis acuens sagittas cote cruenta.

Themis, a goddess whom great Jove had sent
Into the world, for good or punishment,
As justice should require,

hört sein Prahlen und beschliesst, Cupidos Waffen gegen ihn selbst zu wenden und seinen Zorn in Liebe zu verwandeln:

Then both together went, and ent'ring, found
Fair Psyche, with her looks fix'd on the ground.
Honour and modesty, with equal grace,
Simplicity and truth smil'd in her face;
But rising up, there shot from either eye
Such beams, as did Love's senses stupefy.
And as in this distraction he did stand,
He let his arrows fall out of his hand:
Which Themis, laughing, took, and thence convey'd,
Whilst Cupid minded nothing but the maid (I 1 $_{163\,ff.}$).

Der verliebte Cupido eilt zu Apollo, um ihn um Unterstützung zu bitten:

„Dear Phoebus, if I still have dealt
Like a true friend, and stood thee in some stead,
When thou for love didst like a shepherd feed
Admetus' cattle, now thine help impart;
'Tis not for physic, though I am sick at heart,
That I implore, but through thy skill divine
The fairest Psyche for my wife assign".
Phoebus assents, and did not long delay
To make it good by a prophetic way (I 1 $_{210\,ff.}$).

So ist der Kausalnexus zwischen Cupidos Liebe und Apolls rätselhaftem Spruch hergestellt. —

Psyche ist auf dem Felsen angekommen, um Apolls Gebot zu befolgen. Da naht sich ihr Zephirus, um sie zu Cupido zu geleiten. Er hat von diesem den Auftrag, unverzüglich zurückzukehren, damit ihn die Schönheit Psyches nicht entflamme —

But all in vain, for promises are frail,
And virtue flies when love once blows the sail;
For as she slept, he ling'red on his way,
And oft embrac'd, and kiss'd her as his prey,
And gaz'd to see how far she did surpass
Erictheus' daugther, wife to Boreas,
Fair Orythia; — and as she began
To wax hot through his motion, he would fan
And cool her with his wings, which did disperse
A perfum'd scent through all the universe (I 1 $_{298\,ff.}$).

Die Schönheit Psyches ist so übermächtig, dass sie auch Zephirus sofort in ihren Bannkreis zieht. Er macht einen weiten Umweg, um sie lange in seinen Armen halten zu können; erst dann führt er sie in das ferne Tal, wo Amor ihrer wartet.

Von diesem Gedanken ausgehend, erweitert Marmion die räumliche Entfernung zwischen dem von Apollo bezeichneten Felsen und Cu-

pidos Paradies, das bei Apuleius unmittelbar am Fusse desselben liegt. Daher kommt es auch, dass Psyche im nächsten Abschnitt — im Gegensatze zu dem Bericht des Apuleius — die Rufe ihrer in Besorgnis den Felsen erklimmenden Schwestern nicht hören kann; Zephirus folgt unwillig dem Befehle Cupidos und holt die Schwestern ab, die just im gleichen Augenblicke wie er den Gipfel des Felsens erreichen.

Bemerkenswert ist ferner, dass das Verhältnis zwischen Cupido und Psyche bei Marmion inniger aufgefasst ist als bei Apuleius; besonders deutlich erkennt der Leser dies beim Betrachten der reizvollen Darstellung der Katastrophe. Die Nacht ist hereingebrochen, die den ahnungslosen Cupido mit dem Tode durch die Hand seiner Psyche bedroht. Psyche kämpft den letzten, entscheidenden Kampf mit ihrem eigenen, irregeführten Willen. Sie glaubt den Unbekannten töten zu müssen, wenn sie ihr eigenes Leben retten will:

Yet was she not so cruel in her haste,
But ere she kill'd him, she his lips would taste,
Wishing she need not rise out from her bed,
But that she had the power to kiss him dead.
Now with her lips she labours all she may,
To suck his soul out, whilst he sleeping lay,
Till she at last through a transfused kiss,
Left her own soul, and was inspir'd by his (I 3 $_{253\,ff.}$).

Doch als sich ihre Seelen wieder trennen müssen, erfasst sie traurig Lampe und Schwert, um aller Qual ein Ende zu machen. Da erkennt sie Cupido!

Starr vor Freude und Bewunderung blickt sie auf die übermenschliche Schönheit des Liebesgottes. Heller Glanz und süsser Duft durchströmen den Raum. Psyches Blick irrt auf Cupidos Köcher und Pfeile, die zu seinen Füssen liegen. —

Der Köcher ist mit reichen Stickereien geschmückt, die Marmion unter freigebiger Verwendung seiner mythologischen Kenntnisse ausführlich beschreibt, vollkommen unabhängig von dem sich knapp fassenden Apuleius.

Zu Marmions eigenen Veränderungen gehört ferner die ausgedehnte Schilderung der Fahrt der Venus nach Paphos und ihres Suchens nach dem Sohne (I 4 $_{229\,ff.}$).

Apuleius beschränkt sich auf einen kurzen Hinweis. Nach dem Berichte der schwatzhaften Möve begiebt sich Venus nach ihrer Wohnung und findet dort den verletzten Cupido vor: haec quiritans properiter emergit e mari suumque protinus aureum thalamum petit et reperto, sicut audierat, aegroto puero ... (Met. 5$_{29}$); Marmion dehnt diese knappe Notiz über nicht weniger als 164 Zeilen aus. Besondere Sorgfalt wird dabei auf die Wiederherstellung der durch Meer und Wind beeinträchtigten Schönheit der Venus verwendet (I 4 $_{233–278}$). Den vereinten Bemühungen der Grazien und 24 anderer Dienerinnen, der „Stunden" — zwölf sind Töchter des „Tags", zwölf Töchter der „Nacht" — gelingt das schwierige Werk.

Dann beginnt Venus den Aufenthaltsort ihres Sohnes zu erforschen, doch ohne Erfolg. Nur erneute Klagen über ihn erreichen ihr Ohr, sodass sie schliesslich an allen Strassenkreuzungen Aufforderungen anschlagen lässt, ihn festzunehmen und ihr auszuliefern (I 4 $_{317\,\text{ff.}}$). Unterdessen liegt Cupido auf dem Lager seiner Mutter und lässt sich die Wunde durch eine Dryade, eine Enkelin Fauns, der Jupiter die Kenntnis aller Kräuter verliehen hatte, verbinden. Diese erfährt von den Bemühungen der Venus und sendet ihr im Geheimen die erwünschte Nachricht, da sie die Missgunst ihrer Herrin fürchtet.

Von kleineren Änderungen und Erweiterungen Marmions sind noch erwähnenswert: Die Entsendung des Adlers durch Jupiter zur Erfüllung der dritten Aufgabe Psyches (II 2 $_{153\,\text{ff.}}$) — bei Apuleius bietet der Adler seine Hülfe aus freien Stücken an — ferner die Wandlung der vor dem Eingang in die Unterwelt webenden Frauen in die drei Parzen (II 2 $_{259\,\text{ff.}}$).

An diese teils auf Heywood zurückführbaren, zum grossen Teile aber selbständigen Veränderungen und Erweiterungen der Vorlage reiht Marmion noch mehrfache Entlehnungen aus den Dichtern des klassischen Altertums und eine geradezu erstaunliche Anzahl von mythologischen Zusätzen und Anspielungen. Durch geschickte Verknüpfung seines Stoffes mit episodenhaft eingeschobenen Schilderungen, manchmal auch durch blosses Nennen eines berühmten Namens, führt er unsere Gedanken immer wieder in die gestaltenreiche Welt der klassischen Göttersage.

Dass Marmion Homer genau gekannt habe, deutet er selbst an. Nachdem er von der Brandwunde Cupidos erzählt hat, fährt er fort:

> For though he be Love's god, it were but vain,
> To think he should be privileg'd from pain.
> For we in Homer have like wounded read,
> Of Mars, and Venus, both by Diomed (I 3 $_{367\,\text{ff.}}$).

Es ist anzunehmen, dass Marmions Kenntnis der Ilias auf der um die Wende des 16. Jahrhunderts — im Jahre 1598 — erschienenen englischen Übersetzung von George Chapmann[1]) beruht. Dort lesen wir im fünften Buche der Ilias über die Verwundung der Venus:

> Her [Venus], through a world of fight pursued, at last he [Diomed] overtook,
> And, thrusting up his ruthless lance, her heavenly veil he strook . . . .

---

[1]) The Works of George Chapman. III. Band: Homers Iliad and Odyssey. Edited, with notes, by Richard Herne Shepherd. London, 1892.

Quite through, and hurt the tender back of her delicious hand.
The rude point piercing through her palm, forth flow'd th'immortal blood;
Blood, such as flows in blessed Gods, that eat no human food . . . (p. 70b)

und im gleichen Buche über den Zusammenstoss des Mars mit demselben Griechenhelden:

Then the knight of Pallas [Diomed] doth advance,
And cast a javelin off at Mars, Minerva sent it on,
That, where his arming girdle girt, his belly grazed upon,
Just at the rim, and ranch'd the flesh; the lance again he got,
But left the wound, that stung him so . . . (p. 79b).

Ein direkter Hinweis auf die Ilias findet sich bei Marmion $I\,4_{131\,ff.}$:

Thus Psyche, at the last, finish'd her story,
Season'd with sharp grief, and sweet oratory,
Which was as long by her relation made,
As might have served to stuff an Iliade.

Auf eine griechische Quelle geht auch der Steckbrief zurück, den Venus an allen Kreuzwegen anschlagen lässt, um ihres Sohnes wieder habhaft zu werden ($I\,4_{317-386}$); bei Apuleius (Met. V_{29}) findet Venus Cupido sofort (vgl. oben S. 34f.).

Es handelt sich hier um eine Einschaltung Marmions[1]). Das Thema dieser Einschaltung, das Suchen der Venus nach ihrem entlaufenen Sohne, war in jener Zeit von namhaften Dichtern variiert worden: Spenser flocht in seine Fairy Queen $III\,6_{11\,ff.}$ eine freie Version dieses Motivs ein; 1593 lieferte Barnabe Barnes in seinem „Parthenophil and Parthenophe. Sonnettes, Madrigals, Elegies and Odes" eine Uebersetzung von Moschus' first eidillion describing love, die auf eine französische Vorlage, auf Amadis Jamin's Amour Fugitif, du grec de Moschus (1579) zurückgeht[2]). Ben Jonson hatte den Stoff 1608 in einem seiner Maskenspiele behandelt, welchem sein Herausgeber Gifford den Titel: „The Hue and Cry after Cupid"[3]) gegeben hat; die Proklamation der Venus ist hier in der Form eines Wechselgesanges der drei Grazien geboten. Um

---

[1]) Eine ganz ähnliche Einschaltung scheint der Italiener Ercole Udine in seiner epischen Bearbeitung des Psychemärchens: „Avvenimenti amorosi di Psiche, Poëma Eroico (um 1599 zuerst gedruckt) vorgenommen zu haben, allerdings an anderer Stelle; bei ihm fahndet Venus nach Cupido, um ihn zur Rache an Psyche, ihrer gehassten Nebenbuhlerin, anzustacheln, vgl. Stumfall, p. 50f.

[2]) vgl. Joseph Hofmiller, die ersten 6 Masken B. J.'s in ihrem Verhältnis zur antiken Literatur; Freising 1901, p. 70.

[3]) The works of Ben Jonson, with notes critical and explanatory and a biographical memoir by W. Gifford, with introduction and appendices by Lieut.-Col. F. Cunningham. In nine volumes. (London, 1875) vol. VII p. 87 ff.

so leichter konnte Marmion auf den Gedanken kommen, auch sein Gedicht mit einer Bearbeitung dieses Motivs zu schmücken.

Alle diese Versionen gehen zurück auf das kleine Idyll des Moschus von Syrakus: 'Eros Drapetes'=Amor fugitivus. Ein Vergleich der Fassung Marmions mit der des Ben Jonson und dem griechischen Original zeigt uns eine grosse Ähnlichkeit mit dem letzteren.

Der Aufbau dieser Personalbeschreibung Amors, die bei Marmion wie bei Moschus in der Tat einen Steckbrief darstellt, lässt durch seine ausgeprägte Gleichartigkeit auf eine direkte Abhängigkeit des Engländers von dem Original schliessen. Beide beginnen mit der Mitteilung von Amors Entrinnen und verheissen dem Glücklichen, der ihn gefangen nimmt, einen Kuss von Venus als Belohnung. Im Anschluss hieran folgt eine Angabe seiner besonderen Kennzeichen, wie z. B. seiner roten Hautfärbung, seiner Nacktheit, die im schroffsten Gegensatze stehe zu der Versecktheit seiner Gedanken, und endlich seiner Bosheiten und Charakterfehler. Den Schluss des Steckbriefes bildet die dringende Ermahnung, den Flüchtling sofort nach dem Ergreifen ohne Erbarmen zu binden und weder sein Flehen, noch sein Lächeln, noch das Angebot seiner Waffen als Lösegeld zu berücksichtigen.

Besonders eng ist der Anschluss Marmions an den Text des Moschus in den Versen:

Though he seem naked to the eye,
His mind is cloth'd with subtlety (I 4 $_{338\,f.}$), und

Then if you catch him, bind him sure:
Take no pity, though he cry,
Or laugh, or smile, or seem to die,
And for his ransom would deliver
His arrows and his painted quiver;
Refuse them all, for they are such
That will burn where'er they touch (I 4 $_{360\,ff.}$).

Mit Ben Jonsons „The Hue and Cry after Cupid" hat Marmions Einschaltung nicht vieles gemein. In diesem Maskenspiel giebt uns Venus selbst Kunde von der Flucht ihres Sohnes; sie fürchtet, dass

Some gentle Grace, or innocent Beauty here,
Be taken with him: or he hath surprised
A second Psyche, and lives here disguised

(VII. Band p. 89) — eine beachtenswerte Anspielung auf das Märchen des Apuleius. Sodann beginnen die drei Grazien, auf ihre Bitte hin, Amors Kennzeichen laut zu verkünden. Dieser Beschreibung, einer freien, vielfach gekürzten, andererseits auch erweiterten Version des griechischen Originals könnte Marmion nur eine von Moschus nicht erwähnte Eigenschaft Amors entlehnt haben, seine Blindheit:

For since the boy is sometimes blind,
He his own way cannot find (14 $_{321\,f.}$),

vgl. B. Jons.: Almost naked, wanton, blind (VII. Bd. p. 90). Moschus spricht im Gegenteil von den scharfen, blitzähnlich durchdringenden Augen des Eros. Aber Marmion braucht diese sprichwörtliche Eigenschaft der Liebe selbstverständlich nicht dem Gedichte Ben Jonsons entlehnt zu haben.

Ein eigener Zusatz Marmions ist die Bemerkung, dass Amor in der Linken eine brennende Fackel trage:

His left hand bears a burning torch,
Whose flame the very same will scorch (14 $_{355\,f.}$).

Dass Marmion auch Vergils Aeneis gut im Gedächtnis hatte, werden wir bei der Besprechung des letzten Abschnittes seiner Dichtung festzustellen haben.

Wiederholt finden wir auch Anklänge an Ovid:

Psyche vermag dem Drängen der Schwestern kaum noch Widerstand entgegenzusetzen. Fast glaubt sie selbst an die Notwendigkeit, ihren Gatten mit eigener Hand töten zu müssen. Da denkt sie zu rechter Zeit an die grauenvolle Tat der Danaïden, der fünfzig Töchter des Danaos, die bis auf Eine dem Befehl ihres Vaters gehorchten und in einer Nacht ihre Ehemänner mit eigener Hand töteten. Nur Hypermnestra, erzählt Psyche ihren Schwestern, widerstand, und rettete ihren Gatten. Sie allein entging deshalb auch der schweren Strafe der Anderen, die in der Hölle ein riesiges Gefäss mit durchlöchertem Boden zu füllen gezwungen sind (13 $_{191\,ff.}$).

Saintsbury sagt in seiner Anmerkung: The closeness of this translation from Horace is remarkable and its merit not small (p. 27). Damit ist die Quelle der Hypermnestra Episode richtig bestimmt. Eine genauere Vergleichung ergibt uns folgende, durchaus beweiskräftige Übereinstimmungen zwischen Horaz[1]) und Marmion.

Marm. 13 $_{213\,ff.}$: „Youth, arise,
Lest a long sleep, unfear'd, do thee surprise.
I will not hold thee captive, nor will strike
This to thy heart; although my sisters, like
So many cruel lionesses, void
Of mercy, all their husbands have destroy'd.
I am of nature soft, nor do I dare
To view, much less to act thy massacre.
What though my father me in prison lay,
Or load with iron chains, or send away
Far from his kingdom, into banishment,
Or tortures use, 'cause I would not consent
To murder thee: — however, take thy flight,
Post for thy life, whilst Venus and the night
Do favour thee, and only this vouchsafe
When I am dead, to write my epitaph".

[1]) Q. Horatius Flaccus. Herausgeg. von K. Lehrs. Leipzig

Horaz III 11 $_{37\,ff.}$:

‚surge' quae dixit iuveni marito,
'surge, ne longus tibi somnus unde
non times detur: socerum et scelestas
falle sorores,

quae velut nactae vitulos leaenae
singulos eheu lacerant: ego illis
mollior nec te feriam neque intra
claustra tenebo.

me pater saevis oneret catenis,
quod viro clemens misero peperci;
me vel extremos Numidarum in agros
classe releget.

i pedes quo te rapiunt et aurae,
dum favet nox et Venus, i secundo
omine et nostri memorem sepulcro
scalpe querellam'.

Nebenbei ergeben sich Berührungen mit Ovids Heroiden[1]) durch Marmions Hinweise auf:

1) das traurige, durch Phädra verursachte Ende des Hippolytus, Marm. I 4 $_{183}$, vgl. Ovid, Her. IV „Phaedra Hippolyto" —

2) die wechselvollen Schicksale des Aeneas, der nach Carthago zu Dido verschlagen wird, Marm. I 4 $_{135}$, vgl. Her. VII „Dido Aeneae" —

3) die Ähnlichkeit des Schicksals der von dem Geliebten verlassenen Psyche mit dem der Dido, die von Aeneas, und der Ariadne, die von Theseus verlassen wird, Marm. I 4 $_{32\,ff.}$:

. . . as Dido, then,
Or Ariadne, by some poet's pen
Are feign'd to grieve; whose artful passions flow
In such sweet numbers, as they make their woe
Appear delightful, telling how unkind
Their lovers stole away, and the same wind
That blew abroad their faith and oaths before,
Then fill'd their sails, and how the troubled shore
Answer'd the lady's groans: so Psyche faints,
And beats her breast with pitiful complaints.

Die Anspielung Marmions auf Ovid, den Dichter, der die Klagen der beiden Verlassenen in melodische Verse gebracht hat (vgl. Her. VII „Dido Aeneae" und Her. X „Ariadne Theseo"), ist deutlich genug, und die Worte: *‚the troubled shore answer'd the lady's groans'* sind zweifellos ein Echo der Klage der Ariadne:

interea toto clamanti litore „Theseu!"
reddebant nomen concava saxa tuum,

[1]) P. Ovidii Nasonis Carmina edidit Alexander Riese. Vol. I (Lipsiae MDCCCLXXI).

et quotiens ego te, totiens locus ipse vocabat:
ipse locus miserae ferre volebat opem (21 ff.) —

4) die Flucht des Paris mit Helena aus Lacedämon II 2_{226} vgl. Her. XV „Paris Helenae" und XVI „Helena Paridi".

Auch aus der IX. Heroide: „Deïanira Herculi", kann Marmion mehrfach geschöpft haben:

Marm. I $3_{185\,\text{ff.}}$: Alcides, son of Jove, as rumour goes,
Strangled two serpents in his swaddling clothes:
And can your strength fail to bring that to pass
Which half the labour of an infant was?

Her. IX $_{21\,\text{f.}}$: tene ferunt geminos pressisse tenaciter angues,
cum tener in cunis iam Jove dignus eras? —

Marm. I $3_{353\,\text{ff.}}$: The wicked lamp, in an unlucky hour
A drop of scalding oil did let down pour
On his right shoulder, whence in horrid wise
A blister, like a bubble, did arise,
And boil'd up in his flesh, with a worse fume
Than blood of vipers, or the Lernean spume,
Ne'er did the dog-star rage with so great heat
In dry Apulia, nor Alcides sweat
Under his shirt so.

Die lernäische Hydra wird Her. IX $_{95\,\text{f. und}\,115}$ erwähnt, das mit dem Blute des Kentauren Nessus getränkte Hemd, das Herakles den Tod bringt, Her. IX $_{144\,\text{und}\,162\,\text{f.}}$. Doch handelt es sich hier allerdings um bekannte Fakta der Göttersage, für welche Marmion viele Quellen zu Gebote standen.

Auch mit Ovids „Ars amatoria" war Marmion vertraut; das beweist uns sein Bericht über die Bestrafung der ehebrecherischen Venus und ihres Buhlen Mars durch den betrogenen Gatten (I $4_{449\,\text{ff.}}$):

First, when my limping husband me beset,
And caught Mars and myself both in his net,
And then expos'd us naked to the eyes
Of heaven, and the whole bench of deities.
'Tis a known tale, and to make up the jest,
One god, less supercilious than the rest,
Told Mars, if those his fetters made him sweat,
He would endure the burthen and the heat,

vgl. Ars amatoria L II $_{577-588}$:

hic aliquis ridens „in me, fortissime Mavors
si tibi sunt oneri, vincula transferl" ait (585 f.).

Hier hat Marmions Freude an der Entfaltung seiner mythologischen Kenntnisse ihn zu einem psychologischen Fehler verleitet: es ist doch recht unwahrscheinlich, dass Venus selbst ohne jeden Zwang im Gespräch mit den Göttinnen Juno und Ceres dieses für sie so fatale Ereignis berührt.

In reicher Fülle begegnen uns griechisch-römische Götter- und Heldennamen in Marmions Gedicht. Ausser den bereits ge-

nannten Göttern erwähnt er unabhängig von Apuleius: Saturn, der seine eigenen Kinder verschlingt (I 3 $_{124}$); die kriegerische Pallas (I 3 $_{182}$); Mercur als Vermittler bei Jupiters unerlaubten Liebeshändeln (II 1 $_{144\ ff.}$), auch Hermes (II 1 $_{167}$) und Maya's son genannt (II 3 $_{254}$); Phoebus als Lenker des Sonnenwagens (II 2 $_{112}$); Pallas mit dem Gorgonenschild und die bogenspannende Artemis Delia, die Verteidigerinnen der Jungfräulichkeit (II 3 $_{85\ ff.}$); und endlich Ate, die grauenvolle Tochter Plutos und der Nacht, die, weil sie kein Glück sehen kann, Psyches Schwestern aufreizt, Psyche zu verraten (I 2 $_{177\ ff.}$).

Ausserdem hat er, über den Text des Apuleius hinausgehend, noch folgende Gestalten der klassischen Götter- und Heldensage eingeführt: Orythia, die Boreas an den Ufern des Ilissos ihrem Vater Erechteus geraubt und zu seinem Weibe gemacht hat (I 1 $_{298\ f.}$); Kadmos, als Erzeuger eines Drachengeschlechtes (I 3 $_{110}$); Hermaphrodite, jenes mann-weibliche Wesen, das Göttermacht durch Vereinigung eines badenden Jünglings mit der Nymphe der karischen Quelle Salmakis geschaffen hat und bei Marmion nach der allgemein verbreiteten, aus missverstandener Etymologie des Namens erwachsenen Ansicht als Sohn des Hermes und der Aphrodite bezeichnet wird[1]) (II 1 $_{171\ ff.}$); Niobe, die zu Stein erstarrte (II 2 $_{149}$); Orpheus, der sich trotz des Verbotes der Persephone auf dem Rückwege aus der Unterwelt nach seiner durch ihn geretteten Gattin Euridike umsah und sie dadurch auf ewig verlor (II 2 $_{288}$); Ulysses, der allen Verlockungen der Sirenen widerstand (II 3 $_{13}$); Atlas, den murrenden Träger des Himmelsgewölbes (II 3 $_{271}$). Auch die Phlegräische Ebene, der Schauplatz des Gigantenkampfes (II 3 $_{197}$), ist bei Apuleius nicht erwähnt.

Den verhältnismässig grössten Teil der Ausschmückungen und Zusätze enthält der letzte Abschnitt des zweiten Buches; er berichtet über Psyches Reise in die Unterwelt und ihre schliessliche Entsühnung und Aufnahme in den Olymp. Apuleius verwendet nur einige 80 Zeilen auf diesen Schluss seines Märchens, Marmion hingegen 337 Verse. Es scheint, als habe er noch einmal alle Kraft zusammennehmen wollen, um das Ende seines Gedichtes ganz besonders würdig und inhaltreich zu gestalten. Noch einmal steigt vor unserem Auge das Gebilde einer reichen, lebendigen Phantasie, einer liebevollen und gründlichen Arbeit auf.

Psyche gelangt, getreulich den Weisungen des mitleidigen Turmes folgend, zum Palaste der Proserpina. In düsterer Pracht steht er vor ihr da, geschmückt mit reichem, wenn auch zum Teil durch die Zeit zernagten Bildwerk. Noch einmal bietet sich für Marmion ein willkommener Anlass, seine mythologischen Kenntnisse zur Geltung zu bringen:

Before the palace was a stately court,
Where forty marble pillars did support
The roof and frontispiece, that bore on high
Pluto's own statue, grav'd in ebony.

[1]) vgl. Roscher p. 2314 ff.

His face, though full of majesty, was dimm'd
With a sad cloud, and his rude throne untrimm'd:
His golden sceptre was eat in with rust,
And that again quite overlaid with dust.
Ceres was wrought him by, with weeping eyne,
Lamenting for the loss of Proserpine.
Her daughter's rape was there set down at full;
Who, while that she too studiously did pull
The purple violet and sanguine rose,
Lilies and low-grown pansies, to compose
Wreaths for the nymphs, regardless of her health,
Was soon surpris'd, and snatch'd away by stealth;
Porc'd by the king of the infernal powers,
And seem'd to cry and look after her flowers.
Enceladus was stretch'd upon his back,
While Pluto's horses' hoofs and coach did wrack
His bruised body. Pallas did extend
The gorgon's head. Delia her bow did bend;
And Virgins both, their uncle did defy
Like champions, to defend virginity.
The sun and stars were wrapp'd in sable weeds,
Damp'd with the breath of his Taenarian steeds.
All these, and more, were portray'd round about,
Which filth defac'd, or time had eaten out (II 3 $_{15\,\text{ff.}}$).

Der Weg spaltet sich. Rechts gehen die Guten, nach links müssen sich die Bösen wenden. Dort sieht Psyche, wie Tantalus, Ixion, Sisyphos und Titius und die Anderen für ihre Missetaten büssen müssen. Das Sausen der Geisseln und der Anblick der Furien erschrecken Psyche so heftig, dass sie eilig nach rechts flieht.

Für diese Schilderung der Unterwelt hat Marmion verschiedene Einzelheiten des 6. Buches der Aeneis verwertet, das von dem Hinabsteigen des Aeneas in die Unterwelt handelt. Ihm verdankt er das Motiv der beiden Wege:

The place was parted in two several ways:
The right hand to Elysium conveys;
But on the left were malefactors sent,
The seat of tortures and strange punishment (I 3 $_{47\,\text{ff.}}$),

hic locus est, partis ubi se via findit in ambas:
dextera quae Ditis magni sub moenia tendit,
hac iter Elysium nobis; at laeva malorum
exercet poenas et ad impia Tartara mittit (Aeneis VI $_{540\,\text{ff.}}$).

Hieran schliesst sich bei Marmion wie bei Vergil eine Aufzählung der im Tartarus bestraften Übeltäter. Auch durch die von den Schatten der Kinder sprechenden Verse Marmions werden wir an Vergils Schilderung erinnert:

There as she walked on, did infants cry.
Whom cruel death snatch'd from their teats away,
And robb'd of sweet life in an evil day (II 3 $_{68\,\text{ff.}}$),

Continuo auditae voces vagitus et ingens
infantumque animae flentes in limine primo,
quos dulcis vitae exsortis et ab ubere raptos
abstulit atra dies et funere mersit acerbo (Aeneis VI $_{426\ ff}$).

Bei Apuleius ist von Cupidos Fürbitte für Psyche nur mit wenigen Worten die Rede: alisque pernicibus caeli penetrato uertice magno Ioui supplicat suamque causam probat (Met. VI $_{22}$). Marmion lässt ihn in langer, flehentlicher und überzeugend-eindringlicher Rede Jupiter bestürmen, der Qual der Geliebten ein Ende zu machen. Er erreicht sein Ziel, Jupiter verkündet vor der festlichen Versammlung der Götter die Wiedervereinigung der Langgetrennten.

Kurze Zeit später schenkt Psyche einer Tochter das Leben, von der Apuleius nur sagt, dass wir sie Lust nennen: filia, quam Voluptatem nominamus (Met. VI $_{24}$), während Marmion ihr Wesen etwas genauer bestimmt:

Thus Cupid had his Love, and not long after
Her womb, by Juno's help, brought forth a daughter,
A child by nature different from all,
That laugh'd when she was born, and men did call
Her P l e a s u r e, one that does exhilarate
Both gods and men, and doth herself dilate
Through all societies, chiefly the best,
Where there is any triumph, or a feast.
She was the author that did first invent
All kind of sport, conceits and merriment:
And since to all men's humours does incline,
Whether that they be sensual or divine.
Is of a modest and a loose behaviour,
And of a settled and a wanton favour;
Most dangerous when she appears most kind,
For then she'll part and leave a sting behind:
But happy they that can her still detain,
For where she is most fix'd she is least vain (II 3 $_{320\ ff.}$).

V. W. S.:

‚Lucius Apuleus of the golden Asse'.

Im Jahre 1637 wurde eine zweite Übersetzung des Eselromans zum Drucke angemeldet. Die betr. Notiz in den „Stationers' Registers"[1]) lautet:

[1]) A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London; 1554—1640 A.D. London; Vol. IV, 1. May 1877; p. 363 (=IV 389).

12⁰. July 1637.

John Thomas. Entred for his Copie under the hands of Master Weekes and Master Bourne warden a Booke called Lucius Apuleus of the golden Asse.
translated by W. S.,

wozu Arber bemerkt: Can this be by Wye Saltonstall? see p. 408[1]). The old translation of William Adlington was reprinted in 1639.

Unter den uns erhaltenen Werken des Übersetzers und Dichters Wye Saltonstall, der 1619 die Universität Oxford bezog[2]), ist keine Übersetzung des Apuleius verzeichnet.

VI. Joseph Beaumont:

„Psyche, or Love's Mystery".

Eine durch und durch christlich-religiöse Verwertung des Psychemotivs entstand in den Jahren 1647—1648. Ihr Verfasser, ein gelehrter Theologe, Dr. Joseph Beaumont (1616—1699), vollendete die Dichtung in der im Verhältnis zu ihrem Umfange recht kurzen Zeit von 11 Monaten — in der ersten Fassung beläuft sich ihre Zeilenzahl auf über 30 000.

Dem ersten Drucke aus dem Jahre 1648 folgte 1702, drei Jahre nach dem Tode des Verfassers, eine zweite, gänzlich revidierte, durch vier neue Gesänge auf ungefähr 40 000 Zeilen vermehrte Ausgabe, veranstaltet von dem Sohne des Dichters, Charles Beaumont. Ein Neudruck dieser zweiten Ausgabe liegt uns vor in: The Complete Works of Dr. Joseph Beaumont (1615[3])—1699), for the first time collected and edited: with memorial-introduction, notes and illustrations, glossarial index, and portrait, by the Rev. Alexander B. Grosart, LL. D., F. S. A., St. George's, Blackburn, Lancashire. In two volumes. The Chertsey Worthies'. Library. Printed for private circulation. Edinburgh 1880.

---

[1]) Auf Seite 382 (=IV 408) findet sich ein auf eine Ovidübersetzung des Wye Saltonstall (Saltingstall) bezüglicher Eintrag, lautend:

13⁰. February.

Master Sparkes. Entred for his Copie under the hands of Master Wykes and Master Aspley warden a Booke called Ovid ‚de Ponto' conteyning four bookes of Eligies translated into verse by Wy[e] Saltingstall.

[2]) Geburts- und Todesjahr dieses Mannes sind nicht bekannt; D.N.B. (vol. L, p. 224) bemerkt: fl. 1630—1640.

[3]) Die Memorial-Introduction (p. X) giebt jedoch den 13. März 1616 als B.'s Geburtsdatum an.

In dieser Ausgabe ist die Dichtung betitelt: „Psyche, or Love's Mystery, in XXIV Cantos: Displaying the Intercourse betwixt Christ and the Soul".

Schon die eigenartige Widmung weist uns auf die streng religiösen Ziele des Verfassers hin: Into the most sacred Treasury of the Praise and Glory of Incarnate God, the World's most merciful Redeemer; the unworthiest of his Majesties creatures, in all possible prostrate veneration, begs leave to cast this his Dedicated Mite. Streng religiös ist auch der ganze Inhalt der Dichtung: Psyche, d. h. die „Seele", nicht ein menschliches Wesen, wird durch göttliche Gnade und von einem beschützenden Engel geleitet und durch vielerlei Versuchungen und Angriffe zur himmlischen Seligkeit geführt. In grosser Ausführlichkeit werden dabei das Leben Christi und kirchliche und dogmatische Fragen erörtert. Der Autor sagt selbst in seiner Vorrede darüber: I endeavour to represent a Soul led by divine Grace, and her Guardian Angel, (in fervent Devotion,) through the difficult temptations and assaults of Lust, of Pride, of Heresy, of Persecution, and of Spiritual Dereliction, to a holy and happy Departure from temporal Life, to heavenly Felicity: Displaying by the way, the Magnalia Christi, his Incarnation and Nativity; his Flight into Aegypt, his Fasting and Temptation, his chief Miracles, his being Sold and Betrayed, his Institution of the Holy Eucharist, his Passion, his Resurrection and Ascension; which were his mighty Testimonies of his Love to the Soul.

Dass auch die von Charles Beaumont neu hinzugefügten Gesänge eine moralische Tendenz haben, betont dieser selbst in seiner dem ganzen Werke geltenden Vorbemerkung: The whole design of the Poem is to recommend the Practice of Piety and Morality, by discribing the most remarkable Passages of our Saviors Life, and by painting particular Vertues and Vices in their proper colours: A Design, which I could wish all Writers of English Verse would propound to themselves; for 'tis undoubtedly true, that no Wit or Fancy whatsoever can make atonement for those obscene, prophane and scurrillous expressions, which are too visible in some late English Poems (p. 6).

Auf den Inhalt dieser frommen, von der Erzählung des Apuleius in allen Tatsachen vollkommen unabhängigen Dichtung näher einzugehen, halten wir für unnötig. Eine einzige Ähnlichkeit lässt sich feststellen: auch in das Märchen des lateinischen Schriftstellers kann man eine allegorische Deutung hineinlegen und kann, wie es z. B. Fulgentius getan hat, die Schicksale der Königstochter Psyche mit denen der „Seele" bis zu ihrer Unsterblichkeitserklärung vergleichen.

Die Frage, ob Beaumonts Dichtung auf die Weiterentwicklung des Psychemärchens auf englischem Boden einen merkbaren Einfluss ausgeübt hat, lässt sich schwer entscheiden. Sichere Beweise für eine derartige Annahme fehlen uns, doch liegt die Möglichkeit recht nahe, dass die ausgesprochen moralisierende Tendenz des

riesigen Werkes, das sicherlich in seiner Zeit berechtigtes Aufsehen erregte[1]), die Blicke späterer Psyche-Dichter nach dieser neueinzuschlagenden Richtung gelenkt habe. Bei der Ridleyschen Version unseres Märchens (s. unten) liesse sich ein solcher Einfluss annehmen, doch der völlige Mangel an innerlichen Zusammenhängen gestattet die Aufstellung dieser Hypothese nicht mit Sicherheit.

Etwas mehr Beweiskraft hat eine Übereinstimmung mit Mrs. Tighes „Psyche" (s. unten). Bei ihr bewohnt die Königin der Keuschheit ein stolzes Schloss (p. 497 Canto V), dessen Beschreibung grosse Ähnlichkeit mit Beaumonts Schilderung der Burg seiner Keuschheitskönigin hat:

Bei Beaumont sieht Psyche in einer Vision:

A princely Castle in the mid'st commands,
Invincible for strength and for delight,
Fram'd all of massy crystal, and by hands
As pure as those Materials were bright.
A clearer court was ne'r by Poet's brain
Built for Queen Thetis in her watery Main (C. II $_{198}$; vol. I, p. 42).

Behold, the Gate is opening now, and all
Th'officious Guard gives way: here shalt thou see
(For this is Chastitie's high festival)
A strange Procession's solemnity (C. II $_{231}$; vol. I, p. 42).

Mrs. Tighe: Before her ravished eyes
The brilliant towers of Castabella shine:
The sun that views them from unclouded skies
Sheds not through heaven a radiance more divine;
The adamantine walls with strength combine
Inimitable lustre ever clear;
Celestial temple! 'tis not lips like mine
Thy glories can reveal to mortal ear,
Or paint the unsullied beams which blaze for ever here (p. 497).

Auch der Beiname der Beaumontschen Keuschheitsgöttin „The Queen of Softness and of Purity" (C. II $_{216}$; vol. I, p. 43) könnte bei Mrs. Tighe Spuren hinterlassen haben; dort ist Castabella begleitet von zwei Dienerinnen, „Prudence and Purity" (p. 499). Damit sind aber die gemeinsamen Züge der beiden Gestalten erschöpft. Und wenn wir dann sehen, dass Beaumonts Keuschheitskönigin niemand anderes ist als Maria, die Mutter Christi (C. II $_{222}$; vol. I, p. 44), während Mrs. Tighe's Castabella eine romantische, allegorische Figur ohne jeden christlich-religiösen Zug der Charakterisierung ist, so verliert die angenommene Abhängigkeit auch dieser Dichterin von Beaumont an Wahrscheinlichkeit.

Wir werden weiter unten fesstellen können, dass die allgemeine

[1]) vgl. die einleitenden Sätze des Herausgebers der 2. Ausgabe (1702): This second edition of Psyche, which has been so earnestly desir'd by many (vol. I, p. 6).

Auffassung Mrs. Tighes mit der Beaumontschen Bearbeitung nichts zu tun hat; hier sehen wir eine ausgeprägt religiöse, dort eine ritterlich-romantische Version des Cupido-Psyche Märchens.

Über vermutliche Quellen der Beaumontschen „Psyche" (John Davies of Hereford, Phineas Fletcher, Richard Crashaw) und ihre Wirkung auf spätere Dichtungen (vor allem auf Miltons „P. L.") geben die kritischen Erörterungen Grosarts (vol. I, p. XXXVI ff.) Aufschluss.

VII. Thomas Shadwell:

„Psyche, a Tragedy".

Französischer Einfluss macht sich bei einer in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandenen Psycheversion mit aller Deutlichkeit bemerkbar. Ihr Verfasser ist Thomas Shadwell (1642? bis 1692)[1]), der poeta laureatus (1689—92) Wilhelms III.

Shadwells Werk, eine dramatische Bearbeitung des klassischen Stoffes, wurde zum ersten Male im Februar 1674 in Dorset-Garden aufgeführt. Der erste Druck erschien im Jahre 1675 unter dem Titel: Psyche: A Tragedy, Acted at the Duke's Theatre. Written by Tho. Shadwell. London, printed by T.N. for Henry Herringman . . . 1675. 4°. Dedicated to James, Duke of Monmouth[2]).

Da es mir nicht gelungen ist, den Shadwellschen Text zu erhalten, muss ich auf eine in allerjüngster Zeit veröffentlichte Quellenstudie über einige Dramen Shadwells verweisen, die sich auch auf sein Psychedrama erstreckt[3]). Der Verfasser prüft die Frage, inwieweit Shadwell, dem man unmittelbar nach der Veröffentlichung seines Werkes den Vorwurf des Plagiates gemacht hat, von seiner Quelle, dem von Molière und Pierre Corneille gemeinschaftlich verfassten Psychedrama[4]) abhängig sei. Über Shadwells eigene Angaben betreffs seiner Quelle und die Ergebnisse seiner Vergleichung der beiden Stücke sagt Heinemann: „Was das

---

[1]) vgl. D.N.B. vol LI, p. 340 ff.

[2]) vgl. W. Carew Hazlitt, Second Series, p. 554.

[3]) vgl. Georg Heinemann, Shadwell-Studien, Kieler Dissert., Kiel 1907, p. 51 ff.

[4]) vgl. über Molières „Psyché": A. Reimann, Des Appuleius Märchen von Amor und Psyche in der französischen Literatur des XVII. Jahrhunderts. Programm des Städtischen Gymnasiums zu Wohlau. Wohlau 1885; p. 12 ff.; Hugo Erdmann, Molières Psyché; Tragédie-Ballet, im Vergleich zu den ihr vorangehenden Bearbeitungen der Psyche-Sage. Königsb. Diss., Insterburg, 1892; und endlich B. Stumfalls schon oben erwähnte Abhandlung.

Verhältnis der Oper zu ihrer Quelle anbetrifft, so giebt Shadwell darüber in seiner Vorrede nähere Auskunft. In der Anlage, Komposition und Dekoration ist er im wesentlichen Molière's Beispiele gefolgt. Wörtliche Übertragungen sind jedoch nicht anzutreffen. Auch die Namen der Personen sind zum Teil geändert . . . . Ferner hat sich Shadwell bemüht, die Hauptszenen noch dramatisch wirksamer als in der Quelle zu gestalten. Die „Prolog" genannten, einleitenden Szenen, die Interludien zwischen den einzelnen Akten hat der englische Dichter nicht in seine Oper übernommen . . . . Im übrigen weist er jeden Verdacht eines Plagiates von sich ab: *‚That I have borrowed it all from the French, can only be the objection of those, wo do not know, that it is a fable written by Apuleius in his ‚Golden Ass', where you will find most things in this play and the French too'.* Indessen hat Shadwell für seine Oper nicht etwa Apuleius, sondern Molière als Vorbild benutzt" (p 53 f.).

In der Tat ist, wie wir aus Heinemanns Inhaltsangabe ersehen können, der Zusammenhang mit Apul. selbst recht locker, der Anschluss an Molière hingegen sehr eng.

In seinen einleitenden Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der Oper erwähnt Heinemann auch die Übersetzung W. Adlingtons und das Drama Th. Heywoods[1]), wobei er über Shadwells Verhältnis zu Heywood nur bemerkt, dass Heywoods Drama Shadwells Vorbild nicht gewesen sei (p. 51). Trotzdem lässt sich bei Sh. vielleicht eine vereinzelte Spur des Einflusses Heywoods feststellen: das Milesische Orakel des Apul. ist bei Shadwell (I 4) wohl nach dem Vorbilde Heywoods, zu dem bekannteren Delphi (vgl. oben p. 16) geworden. Molière[2]) spricht von „dem Orakel" gemeinhin: *l'oracle qu'au Roi les Destins ont rendu* (Akt I, Sc. V, Zeile 521); vergl. ferner die Worte: *en dépit de l'oracle* (Akt II, Sc. II, Zeile

---

[1]) An dieser Stelle ist Heinemann ein Versehen unterlaufen. Unter Hinweis auf Bangs Ausgabe der ‚Pleasant Dialogues and Dramma's' von Tho. Heywood (Louvain 1903) p. IX und X, bemerkt er über Heywoods Drama: „[Heywoods] Quellen waren Erasmus, Textor und Lucian". Die betr. Notiz bei Bang, p. X, lautend: ca. 1633—5: Love's Mistress; Übers. aus Erasmus, Textor, Lucian, ist aber dahin zu verstehen, dass in die Jahre 1633—35 Love's Mistress und Übersetzungen aus Erasmus, Textor und Lucian fallen. Der von Bang p. IX konstatierte Zusammenhang zwischen Love's Mistress und des Erasmus ‚Proci et Puellae' bezieht sich nur auf eine Einzelheit der Erzählung, auf die körperliche Missgestalt des Menschen, in den sich Psyche nach dem Wunsche der Venus verlieben soll.

[2]) Vgl. Oeuvres de Molière. Nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions et augmentée de variantes, de notices, de notes, d'un lexique des mots et locutions remarquables, d'un portrait de fac-simile, etc. Par MM. Eugène Despois et Paul Mesnard. Paris, tome huitième, p. 245 ff., 1883.

782; in der ersten aus der Feder Corneilles herrührenden Szene). Der Name Apolls als des Verkündigers des Spruches ist nicht erwähnt. In der Abschiedsszene Psyches von ihrem Vater wird wiederholt allgemein von „den Göttern“ *(les Dieux, ces Dieux)* gesprochen.

Durch Heinemanns Analyse des Shadwellschen Stückes könnte man allerdings zu der Annahme einer wichtigeren Übereinstimmung zwischen Heywood und Shadwell verleitet werden. Er bemerkt nämlich: „Abweichend von der Quelle beginnt der 3. Akt mit dem Auftreten Vulcan's. Seine Gesellen, die Cyklopen, schmieden grosse silberne Vasen für den neuen Palast, und er ermahnt sie, fleissig bei der Arbeit zu sein, denn Amor dulde keinen Aufschub“ (p. 59). Diese Notiz führt unsere Gedanken sofort zu den Szenen des Heywood'schen Dramas, in denen Vulcan mit seinen Cyklopen erscheint: (L. M., IV. Akt, p. 135 f. und 146). Aber Heinemann hat sich getäuscht. Shadwells erste Szene des III. Aktes entspricht genau dem *Second intermède*, das dem III. Akt des französischen Stückes unmittelbar vorausgeht: *Six Cyclopes, avec quatre Fées, y font une entrée de ballet, ou ils achèvent, en cadence, quatre gros vases d'argent que les Fées leur ont apportés. Cette entrée est entrecoupée par ce récit de Vulcain, qu'il fait a deux reprises....* (p. 313).[1])

Der Hauptreiz des Shadwellschen Opus war die geschickte Verwendung von Instrumentalmusik, Tanz und blendender Ausstattung. Der abfälligen Beurteilung der dem Werke etwa anhaftenden Mängel bezüglich Sprache und Reimkunst — ‚Psyche‘ war Shadwells erste Reimoper — sucht der Dichter in der Vorrede durch Hinweis auf die kurze Abfassungszeit der Dichtung vorzubeugen (vgl. Heinemann p. 52 f.). Nach Heinemann (p. 65) fällt ein Vergleich zwischen der englischen Oper und ihrer Quelle entschieden zu Gunsten der letzteren aus. Nicht nur die Form, sondern auch die Gesamtanlage des franz. Stückes zeige die Überlegenheit der Molièreschen Kunst.

Unter den Zeitgenossen war Shadwells gefährlichster Gegner John Dryden, der seine Dichtkunst wiederholt aufs schärfste angriff. Drydens satirisches Gedicht: „Mac Flecknoe, or a Satire upon the True Blue Protestant Poet, T. S.“ By the Author of Absalom and Achitophel. London: Printed for D. Green. 1682[2]), enthält

[1]) Heinemanns Bemerkung: „Die Interludien zwischen den einzelnen Akten [des französischen Stückes] hat der englische Dichter nicht in seine Oper übernommen“ (p. 54), scheint sich demnach nicht auf den Inhalt dieser Zwischenspiele, sondern nur auf den Begriff Interludium zu beziehen, d. h. Shadwell schiebt in sein Drama keine Interludien ein.

[2]) Vgl. The Works of John Dryden. Illustrated with notes, historical, critical, and explanatory and a life of the Author, by Sir Walter Scott, Bart. Revised and corrected by George Saintsbury. Edinburgh; vol. X, p. 427 ff., 1885.

mehrere Anspielungen auf Shadwells ‚Psyche'. Sh.'s Reimkunst verspottet er mit den Worten:

Sometimes, as prince of thy harmonious band,
Thou wield'st thy papers in thy threshing hand;
St. André's feet ne'er kept more equal time,
Not even the feet of thy own Psyche's rhyme,
Though they in number as in sense excel (Z. 51 ff.).

Gegen Sh.'s Charakterschilderung wendet er sich in den Versen, welche seinem Gegner das Recht absprechen, sich als einen Nachfolger Ben Jonsons aufzuspielen:

Where made he [Ben Jonson] love in Prince Nicander's vein,
Or swept the dust in Psyche's humble strain? (Z. 179 f.).

Prince Nicander vertritt in Sh.'s Stück Molières Cléomène, einen der hoffnungslos in Psyche verliebten Prinzen. Einige für Nicanders Art zu werben bezeichnende Verse sind in der Anmerkung zu den von uns an erster Stelle aufgeführten Versen zitiert (l. c. p. 445).

Auch Drydens berühmter Herausgeber, Sir Walter Scott, hat sich der abfälligen Kritik Drydens angeschlossen mit den Worten: *(Shadwell) having no talents for poetry, and no ear for versification, „Psyche" is one of the most contemptible of the frivolous dramatic class to which it belongs* (p. 445, Anm.).

Nicht minder ungünstig hat sich die moderne englische Kritik über Shadwells Psyche geäussert. Swinburne nennt sie *„a lyrical drama . . . than which nothing more portentous in platitude ever crawled into print"* [1]).

VIII. Thomas Duffet:

„Psyche Debauch'd, a Comedy".

Shadwells Psyche war, wie uns Drydens Spott gezeigt hat, schon kurz nach ihrem Erscheinen zahlreichen Angriffen ausgesetzt. Berechtigte literarische und gehässige persönliche Gegnerschaft wetteiferten miteinander, dem Verfasser die Freude an dem Erfolg seiner Oper zu vergällen.

Der gebräuchlichste Weg, den die Dichter der damaligen Zeit einschlugen, um die Lachlust des Publikums auf Kosten ihrer Nebenbuhler zu befriedigen, war der der Parodierung. Auch die Angriffe, die sich gegen Shadwell richteten, zeitigten eine solche Travestie. Ihr Verfasser ist Tho. Duffet, ein weniger durch seine eigenen literarischen Leistungen als eben durch die Parodierung Anderer bekannter Schriftsteller. Das D.N.B. (vol. XVI, p. 132) fällt über seine Tätigkeit ein ungünstiges Urteil: *He obtained some notoriety by burlesquing the rhymed tragedies with which Dryden, Shadwell, and Settle entertained the town. As literature, his productions are beneath criticism.*

[1]) Vgl. The Nineteenth Century, Vol. XXXVII, p. 656.

Über das Stück selbst lesen wir in Bakers „Biographia Dramatica", III. Bd., p. 186: „Psyche Debauch'd". C. by Thomas Duffet. Acted at the Theatre Royal, and printed in 4to, 1678. This piece is a mock opera. It was intended to ridicule Shadwell's Psyche, and written purposely to injure the Duke's House, which at that time was more frequented than the King's. It is however, nothing but a mass of low scurrility and abuse, without either wit or humour; and soon met with the contempt it merited[1]).

Der Text des Stückes ist mir unzugänglich geblieben. -

IX. John Ozell:

„Psyche, an Opera".

John Ozell (gest. 1743)[2]), dem fruchtbaren Übersetzer vieler Werke Molières, Racines, Boileaus und anderer, wird von Baker (III, p. 186) auch eine Übersetzung der Molièreschen „Psyche" zugeschrieben: Psyche. An Opera, by Mr. Ozell. This is a literal translation of the ‚Psyche' of Molière, from which, as we have said before, the last-mentioned piece [Tho. Shadwell's ‚Psyche'] is partly borrowed. Unter den zahlreichen im D.N.B. angeführten Übersetzungen dieses Mannes ist die Übertragung der ‚Psyche' nicht erwähnt. Somit bleibt Bakers Angabe das einzige, was wir über sie erfahren konnten. Als Entstehungszeit muss der Zeitraum von 1704—1743, von dem ersten literarischen Hervortreten Ozells bis zu seinem Tode, angenommen werden[3]).

Von seinen Übersetzungen im allgemeinen sagt das D.N.B.: *His translations are certainly of mediocre quality* (p. 20).

X. Glocester Ridley.

„Psyche, or the Great Metamorphosis, a Poem".

Im 18. Jahrhundert entstand, durch eine Anspielung in Spensers „Faerie Queene" angeregt, eine eigenartige Version unseres Märchens. Im III. Buche der F. Q., C. 6 $_{49\ ff.}$ findet sich eine knappe

---

[1]) Hazlitts Manual (p. 187) bietet nur eine gekürzte Wiederholung der Mitteilungen Bakers.

[2]) Vgl. D.N.B. XLIII, p. 19 f.

[3]) In jenem Zeitraum, im Jahre 1734, soll auch eine unseren Stoff behandelnde dramatische Pantomime zum Drucke gelangt sein. Über das Stück, dessen Autor unbekannt ist, bemerkt Baker in seiner ‚Biog. Dram.' (II, p. 146): Cupid and Psyche; or, Columbine Courtezan. Dramatic Pantomime Entertainment. Acted at Drury Lane. 8vo. 1734.

Näheres vermag ich darüber nicht zu sagen.

Inhaltsangabe der Cupido-Psyche-Fabel. In der prächtigen Schilderung der Gärten des Adonis erwähnt Sp. als Spielgenossen des Adonis Cupido und seine endlich mit ihm vereinte Psyche:

[the winged boy] . . . . .
Thether resortes, and, laying his sad dartes
Asyde, with faire Adonis playes his wanton partes.

And his trew Love faire Psyche with him playes,
Fayre Psyche to him lately reconcyld,
After long troubles and unmeet upbrayes,
With which his mother Venus her revyld,
And eke himselfe her cruelly exyld:
But now in stedfast love and happy state
She with him lives, and hath him borne a chyld,
Pleasure, that doth both gods and men aggrate,
Pleasure, the daughter of Cupid and Psyche late (F. Q. III 6_{49} f.).

Der gewaltige Einfluss, den Spenser auf die Dichtkunst in England in ununterbrochener Stärke ausgeübt hat und auch in unserer Zeit noch ausübt, lässt es erklärlich erscheinen, dass seine kurze Andeutung der wechselvollen Schicksale Psyches ausreichend war, einen Dichter der Folgezeit zu einer selbständigen Behandlung des Stoffes zu veranlassen. Gerade im 18. Jahrhundert war die Zahl der von dem erfindungsreichen Romantiker inspirierten Dichtungen sehr gross[1]); es ist somit nicht verwunderlich, dass wir ihm auch eine Cupido-Psyche-Version verdanken.

Im Jahre 1758 erschien in der mir vorliegenden 5. Auflage der Dodsleyschen „Collection of Poems"[2]) ein Gedicht, betitelt „Psyche: or the Great Metamorphosis. A poem, written in Imitation of Spenser", ohne Nennung des Autors. Nach dem D.N.B. (Bd. XLVIII, p. 283) ist schon 11 Jahre früher, im Jahre 1747, der erste Druck dieses Gedichtes zu verzeichnen, in Rob. Dodsleys „Museum"[3]) (III 80—97), einer Sammlung, die mir nicht zur Verfügung steht. Mit dem Namen des bereits verstorbenen Verfassers erfolgte dann im Jahre 1781 eine dritte Veröffentlichung, gemeinsam mit einem anderen Gedichte, betitelt „Melampius: a Poem in Four Books, with Notes, by the late Gloster Ridley". Das D.N.B. sagt über diese Publikation: *„On the title-page is a medallion portrait of the author, painted by Scoule, and engraved by John Hall. Prefixed is Ridley's poem of ‚Psyche'.*

Der Verfasser, Glocester Ridley D.D. (1702—1774), als Spross

[1]) Vgl. darüber: „A History of English Romanticism in the Eighteenth Century" by Henry A. Beers, London, 1899; Chapter III. The Spenserians. p. 62 ff.

[2]) A Collection of Poems in six volumes. By several hands. London 1758; vol. III, p. 23 ff.

[3]) The Museum, or the Literary and Historical Register, London 1746—47, 3 vols.; vgl. D.N.B. XV. p. 174.

einer Seitenlinie verwandt mit Nicholas Ridley (1500—1555), dem Bischof von Rochester, ist hauptsächlich bekannt durch seine Schriften auf religiösem und kirchengeschichtlichem Gebiet. Wir stützen uns bei der vorliegenden Besprechung seiner „Psyche" auf den Text der Dodsleyschen Collection. Eine kurze Inhaltsangabe ist vorauszuschicken:

Wir blicken in ein wunderbares Gefilde, in den Garten, in welchem sich der ewig junge Adonis der treuen Liebe der himmlischen (celestial) Venus erfreut. Dort herrscht nicht jene Venus, die der Welt als lockere, schaumgeborene Königin der Liebe, als die Mutter des unrühmlichen Brüderpaares Eros und Anteros bekannt ist; dort ist das Reich der himmlischen Venus, der Mutter des edlen Cupido. In diesem Wundergarten lebt eine schöne Fee, Psyche mit Namen:

A beauteous Fay, or heav'n-descended spright,
Sprung from her sire, withouten female's aid,
(As erst Minerva did) and Psyche hight,
In that inclosure happy sojourn made (St. 6, p. 25).

Her Cupid lov'd, whom Psyche lov'd again (St. 10, p. 27). Cupido giebt seiner Geliebten ein Anrecht auf alles, was der Wundergarten bietet, nur die Rose müsse sie meiden:

„But oh! I charge thee, love, the rose forbear;
For prickles sharp do arm the dang'rous rosiere" (St. 10, p. 27).

Psyche verspricht freudig Gehorsam und Cupido eilt zu seiner Mutter, um sie zu bitten:

From fleshly ferm to loosen Psyche's mind,
And her eftsoons transmew (St. 16, p. 29).

Doch die schaumgeborene Venus missgönnt den Liebenden das Glück. Eilends berät sie sich mit ihrem übelgesinnten Söhnen, wie die Freude der himmlischen Venus und ihres beneideten Cupido zu dämpfen sei. Sie fassen den Beschluss, Psyche zu verderben. Eros verweigert zwar seine Beihilfe zu dem unholden Werke, doch Anteros ist schnell bereit, die Vernichtung Psyches allein auszuführen. In Schlangengestalt gleitet er den Fluss hinab, der zu Psyches Paradies strömt.

Die Abwesenheit ihres Geliebten betrauernd, steht Psyche sinnend am Gestade eines blumenumwachsenen Sees. Da ertönt aus einem nahen, prächtigblühenden Rosenstrauche eine schmeichelnde, verführerische Stimme, und Psyche gewahrt zu ihrem höchsten Erstaunen inmitten der gefährlichen Dornen ein lebendes Wesen, eine Schlange. Und diese Schlange bewegt sich ungestraft in dem verbotenen Strauch, ja noch mehr, ihr ist durch ein Wunder die Gabe des Sprechens verliehen! Ratlos steht Psyche diesem Widerspruch gegenüber, durch eine unvorsichtige Frage verrät sie ihr Erstaunen. Mit grosser Schlauheit beutet der tückische Anteros diese blitzschnell erkannte Unsicherheit seines Opfers aus. Er entlockt Psyche ihr Geheimnis, das Verbot Cupidos, und geht sofort mit der für schwache Seelen gefährlichsten Waffe zum Angriffe über, mit dem Spott.

Psyches Glauben an die Aufrichtigkeit der Warnung Cupidos gerät ins Wanken. Die verlockenden Schilderungen der Schlange von der Wunderkraft der Rose, die ihr Vernunft und Sprache verliehen habe, wirken mit unwiderstehlicher Gewalt — Psyches Liebe unterliegt. Mit raschem Schritt nähert sie sich dem Strauch und entreisst ihm die Rose: aber die scharfen Dornen verletzen ihren Körper und Gewissensbisse quälen ihre Seele; blutend sinkt sie in tiefer Bewusstlosigkeit zu Boden. Im gleichen Augenblicke kommen Venus und Cupido, um Psyche aufzusuchen. Traurig erkennt die Göttin den Ungehorsam, aber schnell wappnet sie sich mit tödlichem Zorn, denn das Vergehen muss geahndet werden. Den flehentlichen Bitten Cupidos gelingt es jedoch, die verdiente Todesstrafe abzuwenden: Psyche wird in eine Raupe verwandelt. Die letzte Strophe des Gedichtes aber lässt uns hoffen, dass es Cupido trotz der Ränke des Anteros gelingen wird, Psyches Liebe wieder zu gewinnen und sie zur Reinheit zurückzuführen:

How Cupid wash'd her noisome filth away;
What arts he tried to win her love again;
By what wiles guileful Ant'ros did assay
By leasing, still her recreant to maintain,
And render Cupid's kindly labours vain:
Their combat, Cupid's conquest, Psyche's crown,
(My day's set task here ended) must remain
Unsung; far nobler verse mote they renown:
Unyoke the toiled steers, the weary sun goes down (St. 51, p. 43).

Die Allegorie des Ridleyschen Gedichtes ist durchsichtig: die himmlische Venus vertritt Gott, ihr Sohn Cupido den Sohn Gottes, der Psyche, die von Gott geschaffene Seele, liebt und zu seiner Braut erwählt. Die Menschenseele aber unterliegt den Lockungen der Welt, die in der irdischen Venus und ihrem Sohne Anteros verkörpert ist. Gottes Zorn trifft die Ungehorsame, aber Cupido (Christus) verwendet sich für sie und wird sie durch die Leiden des Lebens und durch den Tod zu neuer Herrlichkeit führen.

Von einem inneren Zusammenhange der Dichtung Ridleys mit dem Cupido-Psyche-Märchen des Apuleius kann, wie wir sehen, kaum noch die Rede sein. In allen Einzelheiten weicht unsere Dichtung von dem Märchen ab, nur die Namen der Hauptpersonen, Psyche, Cupido, Venus, deuten auf die ursprüngliche Quelle der Erzählung zurück. Nur in ganz allgemeiner Fassung stimmt auch der Grundgedanke der Dichtung mit dem Apuleianischen Märchen überein: Psyche gerät in die Gefahr, durch ein ihrer eigenen Schwäche entwachsendes Vergehen ihren Geliebten zu verlieren. Zur Strafe muss sie sich nach dem Spruche der Venus harten Prüfungen unterziehen.

Als vornehmlichste Quelle seiner Inspiration bezeichnet der Dichter selbst die grosse romantische Dichtung Edm. Spensers. Wir haben bereits eingangs unserer Besprechung hervorgehoben, wo der Ausgangspunkt der „Psyche“ in der „F. Q.“ zu finden ist.

Aber auch das Äussere, das Metrum der Dichtung — sie besteht aus 51 Spenserstanzen —, die künstlich archaisierende Sprache, die manche gewagten Formen aufweist, wurzeln in Spenserschem Boden. Auch in Einzelheiten der Schilderung begegnen wir dem Einfluss Spensers; man vergleiche z. B.:

Ridley: It seem'd like arras, wrought with cunning skill . . . (St. 9, p. 26)

Spenser: The wals were round about apparelled
With costly clothes of Arras and of Toure;
In which with cunning hand was pourtrahed
The love of Venus and her paramoure (F. Q. III 1_{34}).

Nach der Verstossung Psyches kehrt Venus in ihr „bow'r of bliss" zurück (St. 47, p. 42) — eine Erinnerung an den Aufenthaltsort der Spenserschen Acrasia (F. Q. II $12_{69\ ff.}$).

Noch einem zweiten grossen Vorgänger zollt der Verfasser der Psychedichtung seinen Tribut. Durch Spenser angeregt, nimmt Ridley den Psychestoff auf; aber unter seinen Händen verliert die alte Sage ihre typische Fassung. Dem mächtigen Einflusse Miltons[1]) haben wir es zuzuschreiben, dass unser Dichter das römisch-griechische Märchen von Amor und Psyche der biblischen Erzählung von dem Sündenfall des ersten Menschenpaares angeglichen hat. Die Parallele zwischen den Ereignissen, die zur Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies führten, und den Schicksalen unserer Psyche ist auffällig genug.

Psyche ist nicht vom Weibe geboren (St. 6, p. 25), gleichwie Eva von Gott selber erschaffen ward. In dem herrlichen Wundergarten ist alles ihr eigen — nur der Rosenstrauch ist ihr verboten. Die Versuchung aber naht sich in Gestalt einer Schlange gerade an diesem Rosenstrauch und betrügt das arglose Herz der Glücklichen. Die Verführungsszene ist genau nach dem Vorbild des Miltonschen Epos entworfen. Zuerst preist die Schlange die Schönheit der Psyche (vgl. St. 26 f., p. 33 f. und P. L. IX 532 ff.), dann spricht diese ihr Erstaunen aus über die vernunftvolle Rede der Schlange (vgl. St. 29, p. 34 und P. L. IX 553 ff.). Es folgt die Erklärung der Schlange, dass sie von der Rose gegessen habe (St. 36, p. 37 und P. L. 571 ff.), und nach dem Sündenfall verschwindet die Schlange bei Ridley ebenso schnell und spurlos wie bei Milton:

Ridley: Off drops the snake, nor farther staid to see;
But rush'd into the flood, and vanish'd presently (St. 38, p. 38),

Milton: Back to the thicket slunk
The guilty Serpent (P. L. IX 784 f.).

Besonders geschickt ist die Ersetzung des Apfels durch die Rose keineswegs.

---

[1]) Über Miltons Einfluss auf die englische Literatur des 18. Jahrhunderts vgl. Henry A. Beers, Chapter V. ‚The Miltonic Group', p. 146 ff.

Die Strafe für den Ungehorsam ist bei beiden Dichtern die Vertreibung aus jenem seligen Gefilde.

Aus dieser Angleichung des klassischen Märchens an den biblischen Stoff lässt sich deutlich das Bestreben des streng kirchlichen Ridley ableiten, seinen Volksgenossen ein lehrhaftes, das moralische Empfinden berührendes Gedicht zu bieten, das frei von allen Abschweifungen nur dem einen Ziele zustrebe, die absolute Notwendigkeit der Begründung der Liebe im Gottvertrauen zu erweisen. So wird uns auch die scharfe Trennung der himmlischen Liebesgöttin von der seegeborenen Venus und die Kluft zwischen dem edlen Cupido einerseits und dem unrühmlichen Brüderpaar Eros und Anteros andererseits verständlich.

Bei Heywood schon haben wir erfolgreiche Bemühungen feststellen können, manche Züge des alten Psychemärchens den veränderten Anschauungen der Menschheit näher zu bringen — Bestrebungen, die sich schliesslich bei Beaumont bis zur völligen Auflösung des klassischen Stoffes und zu seiner Umwertung in eine ausgesprochen christlich-religiöse Erzählung mit stark moralisierender Tendenz gesteigert hatten. Es liegt nicht allzufern, in diesem Punkte eine innerliche Abhängigkeit Ridleys von Beaumont anzunehmen, doch können wir bei dem Mangel jeder äusserlichen, klar erkennbaren Übereinstimmung über diese Vermutung nicht hinausgehen.

An einen berühmten Vers des dritten Dichters, der neben Spenser und Milton für Ridley in erster Linie als Vorbild in Betracht kommen konnte, an einen Vers Alexander Popes werden wir durch Ridleys Schilderung der in eine Raupe verwandelten Psyche erinnert:

She creeping crawls, and drags a loathsome length about
(St. 50, p. 43).

Mit einem ganz ähnlich lautenden Alexandriner hatte Pope in seinem „Essay on Criticism“[1]) von dem Alexandriner gesagt:

A needless Alexandrine ends the song,
That, like a wounded snake, drags its slow
length along (II 356 f.).

XI. William Mason:

„Cupid and Psyche, a Masque“.

Ein Maskenspiel, das William Mason[2]) (1724—1797) zugeschrieben wird, ist vermutlich in der 2. Hälfte des 18. Jahr-

[1]) Vgl. The works of Alexander Pope, in nine volumes, complete. With his last corrections, additions and improvements; as they were delivered to the editor a little before his death: together with the commentary and notes of Mr. Warburton. London, 1760; vol. I, p. 151 ff.

[2]) Über Leben und Werke W. Masons vgl. D.N.B. XXXVI

hunderts entstanden. Doch erlebte es weder Druck noch Aufführung. Die „Biographia Dramatica“ führt es im II. Band (p. 146) an: Cupid and Psyche. Masque by William Mason. The author of Elfrida, we have been informed, wrote a masque under the above title, and actually had it set to music by Giardini; but it was never either acted or printed.

XII. Hudson Gurney:

„Cupid and Psyche, a Mythological Tale“.

An der Wende des 18. Jahrhunderts erschien eine metrische Bearbeitung des Psyche-Märchens von Hudson Gurney (1775—1864). Über das Leben dieses Mannes, der sich als Dichter, Privatgelehrter und eifriger Sammler von Altertümern betätigte s. D.N.B. XXIII p. 360 f.

Seine Apuleius-Version erschien nach dem D.N.B. zuerst im Jahre 1799 (4to and 8vo); Neuauflagen erschienen 1800 und 1801, und in der jüngsten Vergangenheit wurde seine Dichtung gedruckt im Anhang einer neuen Apuleiusübersetzung, veröffentlicht in Bohn's Classical Library unter dem Titel: „The works of Apuleius“, comprising the Metamorphoses, or Golden Ass, the God of Socrates, the Florida and his Defence or a Discourse on Magic. A new translation, to which are added a metrical version of Cupid and Psyche and Mrs. Tighe's Psyche (a Poem in Six Cantos), London 1902.

Dieser Neudruck, in dem unser Gedicht — betitelt: „Cupid and Psyche“, a mythological Tale from the Golden Ass of Apuleius rendered into English verse — Seite 407 ff. zu finden ist, liegt unserer vergleichenden Betrachtung zugrunde. Gurney's Gedicht ist in 22 verschieden lange Abschnitte eingeteilt und besteht aus 780 Verszeilen. Die Erzählung bewegt sich in vierzeiligen Strophen von vierfüssigen, kreuzweise gereimten, jambischen Versen. Ein glücklicher metrischer Einfall Gurney's war es, verschiedene bedeutungsvolle direkte Reden, wie die feierliche Bitte der Venus, Cupido möge sie an ihrer Rivalin Psyche rächen (p. 409), den Orakelspruch (p. 410), den Gruss der Psyche dienenden Geister (p. 413), das Flüstern des Schilfes (p. 425), die Stimme des Turmes (p. 427 f.) in paarweis gereimte, viertaktige, trochäische Verse zu fassen; einmal, für den guten Rat des Pan, hat er sich zu diesem Zwecke auch paarweise gereimter, viertaktiger jambischer Verse bedient.

Die Sprache des Gedichtes ist äusserst gewandt und leichtflüssig.

---

p. 438 ff., wo das Maskenspiel jedoch nicht erwähnt ist: *Some other theatrical writings remained in manuscript.*

Dass G. den lateinischen Text selbst vor sich liegen hatte, ist zweifellos. Apuleius hat das Märchen von Amor und Psyche in die Handlung seines „Goldenen Esels“ eingeschoben, indem er es durch ein altes Weib einem von Räubern geraubten Mädchen zur Beschwichtigung ihrer Klagen erzählen lässt.

Die Kenntnis dieser Vorgeschichte ist nötig für das Verständnis der das Märchen einleitenden ersten zwei Strophen des Gurneyschen Gedichtes:

O stay those tears! the beldam cries,
Ill dreams good fortunes oft forerun,
Like clouds which skirt the morning skies,
But melt before the noon-day sun.
Chase from thy soul this idle grief,
And let my words thine ear engage,
Thy fears perchance may find relief,
E'en from the garrulous tales of age (p. 407).

Ausserdem fehlt es auch nicht an Stellen, die sich dem lateinischen Text genau anschliessen. Man vergleiche z. B.:

No one to Paphos take his way
Cnidos, Cythera charm no more . . . (p. 408) —

Paphon nemo, Cnidon nemo, ac ne ipsa quidem Cythera ad conspectum deae Veneris nauigabant. (Met. IV $_{29}$); und

Old Pan, by Canna's side reclin'd,
Sung many a rustic roundelay (p. 421) —

tunc forte Pan deus rusticus iuxta supercilium amnis sedebat complexus hic humo Cannam deam eamque uoculas omnimodas edocens reccinere (Met. V $_{25}$), vgl. zu dieser Lesart des Originals oben p. 10.

Schon der geringe Umfang des Gedichtes zeigt uns, dass Gurney den Bericht des Apuleius auf das Notwendigste beschränkt hat. Er übergeht vieles, was ihm zum Ausbau seines Werkes unwesentlich erschien, wie z. B.: die ausführliche Beschreibung der Meeresfahrt der Venus zum Palaste des Oceanus (Gurn. p. 409, Met. IV $_{31}$), Psyches Klage über ihre eigene, ihr, ach, so verderbliche Schönheit und ihre Abschiedsworte an die Eltern (G. p. 412, Met. IV $_{34}$), Psyches Bad in Amors Palast (G. p. 413, Met. V $_{3}$), die mehrfache Wiederholung der Warnung Cupidos vor dem Verrat der Schwestern (G. p. 416 f., Met. V $_{6 \text{ und } 12}$), die Klagen der neidischen Schwestern über ihr eigenes, sie nicht befriedigendes Schicksal (G. p. 417, Met. V $_{9 \text{ und } 10}$), die strafenden Worte Amors nach der durch Psyches Neugier herbeigeführten Katastrophe (G. p. 421, Met. V $_{24}$), die Geisselung Psyches und ihre Beschimpfung durch Venus (G. p. 424, Met. VI $_{9}$), die trostreichen Worte des helfenden Adlers (G. p. 426, Met. VI $_{15}$), die über Psyches Unsterblichkeitserklärung beschlussfassende Götterversammlung (G. p. 429 f., Met. VI $_{23}$).

Auch sonst hat Gurney viele Einzelheiten unterdrückt. Das

Milesische Orakel Apolls (Met. IV $_{32}$) wird zu „dem Orakel“ schlechthin (G. p. 410):

Her father sees his darling's grief,
Suspects the jealous wrath of heaven,
Hopes from the Oracle relief
And asks the fate the Gods had given.

Die Verführung Psyches zum Verrat an ihrem Gemahl findet schon wie bei Heywood und Marmion beim zweiten Besuche der Schwestern statt. Die Warnung des Turmes — der hier übrigens zum „ruin'd tower“ (p. 427) wird — entspricht ziemlich genau den Verhaltungsmassregeln, die Psyche bei Apuleius vor ihrem Gange zur Unterwelt bekommt; doch fehlt der Hinweis auf Charons Fährgeld.

Die Zahl der von Gurney vorgenommenen Veränderungen ist nicht so gross wie die der Weglassungen, doch immerhin beträchtlich genug. Auch einige von ihnen wirken beschleunigend auf den Gang der Erzählung:

Nachdem Venus durch den *„milk-white Albatross“* von Amors Liebschaft und seinem Missgeschick gehört hat, begiebt sie sich sofort in den Himmelspalast (p. 423) und erbittet sich Mercur zur Unterstützung — bei Apuleius eilt sie zuvor nach ihrer Wohnung, wo sie den verwundeten Sohn trifft und ihm ihre Entrüstung über seinen Ungehorsam in kräftigen Worten zu verstehen giebt. Diese Strafpredigt sowie der misslungene Vermittelungsversuch der Ceres und der Juno fehlen in unserem Gedicht.

Nach langem, ergebnislosem Umherwandern — im Gegensatz zu Apuleius wird hier die Länge der Zeit, 4 Monate (p. 424), festgesetzt — kommt Psyche zum Murcischen Tempel, um dort nach ihrem Gemahl zu forschen, nicht um sich der Gewalt der Venus zu ergeben:

Till wearied with unnumber'd woes,
And render'd valiant by despair,
She to the Murtian temple goes —
Perchance her true love tarries there (p. 424).

Auch der Schluss des Märchens ist etwas vereinfacht: Als Psyche nach der Eröffnung der höllischen Büchse in tiefem Schlafe liegt, kommt ihr Amor zu Hilfe, doch nicht, um sie nach kurzen, tröstenden Worten wieder zu verlassen. Er hat vielmehr bereits Jupiters Billigung ihrer Vereinigung gewonnen und nichts hindert ihn mehr, seine Psyche unverzüglich zum Himmel zu geleiten. So tritt Psyche an der Hand ihres Gemahls, nicht von Mercur geführt, vor den Richterstuhl Jupiters. Die Übergabe der Schönheitsbüchse an Venus bleibt unerwähnt; ebenso die Versöhnung der beiden Feindinnen. Venus ist bei der Überreichung des Unsterblichkeitstrankes — die hier durch Hebe, nicht durch Jupiter erfolgt — nicht zugegen.

Nicht immer sind jedoch Gurneys Veränderungen veranlasst durch seine Verkürzungsbestrebungen. An einigen Stellen entwickelt der Dichter erfreulicherweise eine gewisse Selbständigkeit der Auf-

fassung. Dass Psyche sich je überreden liesse, ihren Gatten durch Enthaupten zu töten, scheint ihm unmöglich. Eine solche Grausamkeit und ein solches Mass von verzweifelter Kraft traut er ihr nicht zu. Daher wandelt er diesen rohen Plan in die Absicht um, Cupidos Ende durch einen Dolchstoss herbeizuführen:

„And take this dagger keen and bright,
And when his eyes are clos'd in rest,
Directed by the friendly light,
Deep plunge it in the monster's breast" (p. 419).

Der Augenblick, in dem die tropfende Lampe Cupido aus tiefem Schlummer erweckt hat, giebt Gurney Gelegenheit zu einer Ausschmückung. Bei Apuleius fliegt Cupido auf eine nahestehende Cypresse, um von dort aus Psyches Verrat bitter zu beklagen. In unserem Gedicht tritt zugleich mit dem Erwachen Cupidos eine furchtbare Katastrophe ein. Lauter Donner erschüttert den Himmel, der Zauberpalast versinkt spurlos, blutigrot entquellen Feuerströme dem bebenden Erdboden; und rasend schnell, wie wenn Jupiters rechter Arm im Zorne den zickzackförmigen Strahl schleudere, entschwindet die verwundete Gottheit, dem Himmel zu. Von eisigen Nebeln umwallt, kommt Psyche beim Tagesgrauen wieder zu sich:

In vapoury twilight damp and chill,
The languid star fades pale away,
The high peak of the distant hill
Is gilded by the gleams of day.
And who is that distracted fair
Reclin'd beneath yon spreading yew ?
Swoln are her eyes, her dark-brown hair
Is pearly with the morning dew.
Her spring of life now seems to flag,
In wild delirium now she raves —
O, see! from that o'erjutting crag
She plunges in the foaming waves! (p. 421).

Die bei Apuleius ausführlich geschilderte Bestrafung der bösen Schwestern durch Psyches erdichtete, von Rachedurst eingegebene Erzählung ändert Gurney dahin um, dass er einfach den Tod der Beiden berichtet, ohne ihn auf Psyches Zutun zurückzuführen. Doch auch die Eltern sind dem Tode verfallen, gleichsam als sollte Psyche durch den Verlust aller ihrer Angehörigen für ihren Kleinmut bestraft werden:

Thus Psyche to one sister goes,
That sister's vital spark is fled:
To meet the other next she rose,
Buth she is number'd with the dead.
And she will seek her father's state,
And there her parents' blessing crave —
Press'd by the heavy hand of fate,
They too rest peaceful in the grave! (p. 422).

Endlich hat noch die Körneraufgabe eine Veränderung und Erschwerung erfahren: Psyche muss nicht nur sieben, von Venus eigenhändig gemischte, mit Namen genannte Kornarten auseinanderlesen, sondern

Of all the flowering plants the seed
That in the Hesperian gardens blow (p. 424).

Erweiternde Zusätze finden sich in Gurneys Gedicht nicht; man müsste denn als solchen betrachten, dass Cupido ausdrücklich als Mann, nicht als Kind geschildert wird:

Not such a young and frolic child
As poets feign, or sculptors plan;
No, no, she sees with transport wild,
Eternal beauty veil'd in man (p. 420).

Gurney beschränkt sich darauf, hier und da einige Verse allgemeinen Inhaltes einzustreuen; sie dienen zur Einleitung neuer Abschnitte des Gedichtes und sind recht geschickt eingefügt, vgl. z. B. VI $_1$ (p. 411), VII $_1$ (p. 412), X $_{1,2}$ (p. 416), XV $_{1,2}$ (p. 422), XX $_1$ (p. 427), XXII $_{1, 2, 3}$ (p. 429).

Dass Gurney neben dem lateinischen Text noch andere Fassungen des Märchens benutzt hat — man würde in erster Linie an Marmion denken — lässt sich nicht beweisen.

Im Ganzen hinterlässt die gewandte, an lieblichen Bildern reiche Darstellung Gurneys einen durchaus gefälligen Eindruck, und die meisten Leser werden keine Bedenken tragen, dem Urteil Singers, des Herausgebers der Marmionschen Dichtung, beizupflichten, der Gurneys Gedicht lobt als *a very pleasing and highly poetical version* (Preface p. 12).

XIII. Mrs. Henry Tighe:

„Psyche, or the Legend of Love, a Poem".

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts fühlte sich eine geistreiche Frau von dem Märchen von Amor und Psyche angezogen: Mrs. Henry Tighe (1772—1810), die in der Methodistenbewegung Irlands eine hervorragende Rolle gespielt hat. Ihre Version entstand vermutlich kurz vor 1795. Das D. N. B.[2]) nimmt eine nicht auf uns gekommene Ausgabe des Jahres 1795 an. Der erste Druck des Gedichtes, ein Privatdruck, ist aus dem Jahre 1805. Der Erfolg, den das Werk schon im kleineren Kreise erzielt hatte, steigerte sich, als nach dem Tode der Dichterin im Jahre 1811 eine Veröffentlichung mit anderen Gedichten zusammen erfolgte unter dem Titel: „Psyche, with other Poems. By the late Mrs. Henry Tighe. Longman, London 1811; large 4to. Die Quarterly Review, May 1811 (p. 471 ff.) widmete dem Gedichte eine eingehende, warme Besprechung.

Spätere Ausgaben erfolgten in den Jahren 1812, 1816, 1843

[1]) Dictionary of National Biography, Band LVI, p. 388 f.

und 1853. Das D. N. B. nennt auch einen amerikanischen Druck, Philadelphia 1812. Unserer Besprechung liegt ein Neudruck des Gedichtes in Bohn's Classical Library, The Works of Apuleius etc., p. 431 ff. zugrunde, wo es betitelt ist: „Psyche, or the Legend of Love. A poem in six Cantos. Written in the Spenserian Stanza. By Mrs. Henry Tighe.

Jeder der sechs Gesänge wird durch eine kurze Inhaltsangabe in Prosa und durch eine allgemein gehaltene Einleitung in Spenserstanzen eröffnet. Der metrische Aufbau des ziemlich umfangreichen Gedichtes — es besteht aus 372 Stanzen — ist äusserst korrekt. Neben dem anspruchsvollen Endreim der Spenser-Stanza verwendet Mrs. Tighe häufig ebenso wie Spenser selbst den Schmuck des Stabreims, z. B.

Nor scorn the lighter labours of the muse (p. 431),
And all that weary way which you yourselves must treat (p. 431),
Wooed by the soothing silence of the scene (p. 433),
The sheltering shore he shuns with proud disdain (p. 478),
But wildly rolls around his frenzied eye (p. 490),
And all the fairy forms are vanished from my brain (p. 495),
The buoyant vessel on the billows borne (p. 521), u. a. m.

Mit seltenem Erfolg ist der Dichterin trotz der Schwierigkeiten des kunstvollen Metrums eine anmutige, auch sprachlich reizende Wiedergabe des klassischen Märchens geglückt.

Der Inhalt des Gedichtes bietet der lateinischen Quelle gegenüber so zahlreiche und weitgehende Veränderungen, dass eine knappe Skizzierung der wichtigsten Ereignisse erforderlich ist.

Eine kurze, allgemeine Einleitung weist den Leser auf das Ziel des Gedichtes hin, Lust und Leid der Liebe zu schildern.

Canto I. Ermattet von langem Wandern, eine Beute zehrenden Kummers, durchirrt Psyche ungangbare Wälder, ihr verhängnisvolles Vergehen vergeblich beklagend. Am Ursprung eines Bächleins sinkt sie nieder, um dem ermüdeten Körper kurze Rast zu gewähren und um noch einmal ihr wechselreiches Schicksal, das sie in so kurzer Zeit erhöht und wieder erniedrigt hatte, zu durchdenken. Einsam und verlassen lag sie jetzt, allen Gefahren preisgegeben, im Walde, sie, das früher so viel und heissumworbene Königskind. Viele hatten sie einst begehrt, doch sie hatte alle abgewiesen, denn Menschen vermochten nicht, ihr Liebe einzuflössen. So war es gekommen, dass die stürmische Verehrung einer scheuen Anbetung gewichen war, bis der Ruhm von Psyches göttlicher Schönheit den der Liebesgöttin Venus überflügelt hatte und die geheiligten Altäre der Venus unbeachtet dastanden; denn jetzt betete alle Welt zu Psyche. Entrüstet hatte Cytherea sich nach ihrer Lieblingsinsel zurückgezogen; sie sann darauf, ihre verlorene Macht wiederzugewinnen. Ihr Sohn musste ihr dazu verhelfen. Leicht gelang es ihr, ihn durch Schmeichelei für ihr Rachepläne zu gewinnen.

Inmitten blauer Wellen liegt ein wunderbares Fleckchen schönsten Landes. Dort wohnt die „Lust“; dort spielt ihr Gefolge, die „Horen“, leichtbeschwingt mit den jungen „Freuden“, und „Hoffnung“ spendet die Blumen des Entzückens. Der grasigen Mitte des Eilandes entspringen zwei Quellen sehr verschiedener Art, die rasch zu Flüssen anwachsen. Still gleiten die schwarzen Gewässer des einen durch das blühende Land; überall lassen sie Spuren der Zerstörung zurück, denn ihnen entsteigen alle den Menschen quälenden Übel, Eifersucht, Schmach, Gewissensbisse. Fröhlich hüpfen die aus der anderen Quelle fliessenden Wellen über den goldenen Sand, und die blumigen Matten ihrer Ufer entsenden ambrosischen Duft; denn dieser andere Strom entstammt dem Born treuer, freudenvoller Liebe.

Nach dieser Insel wendete sich Cupido, um seine Mutter an Psyche zu rächen. Aus jedem Flusse schöpfte er, doch nur die Tropfen der Qual waren für Psyche bestimmt. Dann eilte er, für Menschenaugen unsichtbar, in Psyches Kammer. Ohne Zaudern träufelte er die verhängnisvollen Tropfen in den Mund der Schlafenden, und um sie noch strenger zu strafen, verwundete er ihr Herz mit scharfem Pfeil. Da öffnete sie die Augen und die Wunder ihrer Schönheit erschütterten ihn so, dass der Pfeil seinen zitternden Händen entglitt und den eigenen Herrn verletzte. Heisse Liebe zu Psyche erfüllte ihn im gleichen Augenblicke und um seinen Frevel an ihr wieder gutzumachen, bestreute er ihre Locken mit den Balsamtropfen der Freudenquelle.

Psyche aber verzehrte sich in Sehnsucht nach dem herrlichen Jüngling, den sie beim Erwachen für einen Augenblick gesehen. Still und teilnahmslos welkte sie dahin, bis sie endlich der Mutter den Traum erzählte.

Die geängstigten Eltern erfuhren bald durch Göttermund, dass Psyche auf dem Gipfel eines hohen Felsens der Gewalt eines schrecklichen Ungeheuers preisgegeben werden sollte. Doch statt eines fürchterlichen Ungetümes umfingen sie milde Winde; sanft trugen sie Psyche nach der „Insel der Lust“.

In der Nacht erschien ihr der gefürchtete Gemahl; doch seine Gegenwart erfüllte Psyche nicht mit Schauder, denn sie ahnte, dass der Unsichtbare der Erlöser sei, den der Traum ihr gezeigt hatte. So verstrichen ihr die Tage in wunschloser Seligkeit. Doch bald erwachte in ihr die Sehnsucht nach den Eltern, die sie in tiefer Trauer zurückgelassen hatte. Sie bat, drängte, bestürmte den Gemahl, sie noch einmal in die Arme der Mutter zurückzuführen. Er konnte ihr nicht widerstehen. Doch weil er die Gefahren kannte, denen sie im elterlichen Hause ausgesetzt war, beschloss er, sie ungesehen zu begleiten und zu beschützen. Vor dem Abschied warnte er sie mit besorgten Worten; denn bald, verkündete er, werde sie die gesegnete Mutter eines unsterblichen Sohnes sein.

Canto II. Am nächsten Morgen trug der leichtbeschwingte Zephyr die Gemahlin seines Herrn an die Stätte ihrer Kindheit

zurück. In aufrichtiger Freude vernahmen die Eltern die Kunde von dem hohen Glücke der betrauerten Tochter. Doch die ungeahnte Wendung ihres Schicksals zum Guten erregte den Neid der beiden Schwestern. Da es ihnen nicht gelang, Psyche über die von dem göttlichen Gemahl festgesetzte Zeit hinaus aufzuhalten, säten sie beim Abschied Misstrauen in ihr Herz. Aus weisem Munde, erzählten sie, hätten sie die volle Wahrheit über Psyches Gemahl erfahren. Er wäre ein böser Zauberer in Gestalt eines Ungeheuers, wie es das Orakel prophezeit hätte. Um ihr eigenes Leben zu retten, müsste Psyche ihn in der Nacht durch einen Dolchstoss töten. Dann drängten sie der zu Tode Erschrockenen einen Dolch und einen Wunderring gegen bösen Zauber auf und überliessen sie den auf die Rückkehr harrenden Winden.

Im Palaste ihres Gemahls angekommen, kämpfte Psyche einen langen Kampf mit der Versuchung. — Zweimal drohte die Lampe, die zu dem verräterischen Werke leuchten sollte, zu erlöschen, der betrogenen Herrin zur Warnung. Doch der Argwohn liess sich nicht mehr zurückdrängen. Psyche trat an das Lager des Gemahls und erkannte im Scheine des Lichtes den unsterblichen Sohn der Schönheit. Da entfiel ihrer zitternden Hand die erlöschende Lampe, Cupido erwachte und grollender Donner erschütterte den Zauberpalast und liess ihn in seinen Grundfesten erbeben.

Inmitten einer trostlosen Wüste, von eisigem Nebel umwallt, erwachte Psyche zu neuem Leben. Doch all ihre Klagen um ihr verlorenes Glück waren vergebens. Nur zu kurzen Abschiedsworten vermochte sie ihren Gemahl zurückzurufen.

Seinem Rate folgend, begab sie sich zum Tempel der Venus, um diese zu versöhnen. Ein greiser Priester eröffnete ihr die Befehle der Göttin:

„Presumptuous Psyche! whose aspiring soul
The God of Love has dared to arrogate;
Rival of Venus! whose supreme control
Is now asserted by all-ruling fate,
No suppliant tears her vengeance shall abate
Till thou hast raised an altar to her power,
Where perfect happiness, in lonely state,
Has fixed her temple in secluded bower,
By foot impure of man untrodden to this hour!

„And on the altar must thou place an urn
Filled from immortal Beauty's sacred spring,
Which foul deformity to grace can turn,
And back to fond affection's eyes can bring
The charms which fleeting fled on transient wing;
Snatched from the rugged steep where first they rise,
Dark rocks their crystal source o'ershadowing,
Let their clear water sparkle to the skies
Where cloudless lustre beams which happiness supplies (p. 459).

Erst dann könne sie wieder mit Cupido vereinigt werden.

Aber auch das Äussere, das Metrum der Dichtung — sie besteht aus 51 Spenserstanzen —, die künstlich archaisierende Sprache, die manche gewagten Formen aufweist, wurzeln in Spenserschem Boden. Auch in Einzelheiten der Schilderung begegnen wir dem Einfluss Spensers; man vergleiche z. B.:

Ridley: It seem'd like arras, wrought with cunning skill . . . (St. 9, p. 26)

Spenser: The wals were round about apparelled
With costly clothes of Arras and of Toure;
In which with cunning hand was pourtrahed
The love of Venus and her paramoure (F. Q. III 1 $_{34}$).

Nach der Verstossung Psyches kehrt Venus in ihr „bow'r of bliss" zurück (St. 47, p. 42) — eine Erinnerung an den Aufenthaltsort der Spenserschen Acrasia (F. Q. II 12 $_{69}$ ff.).

Noch einem zweiten grossen Vorgänger zollt der Verfasser der Psychedichtung seinen Tribut. Durch Spenser angeregt, nimmt Ridley den Psychestoff auf; aber unter seinen Händen verliert die alte Sage ihre typische Fassung. Dem mächtigen Einflusse Miltons[1]) haben wir es zuzuschreiben, dass unser Dichter das römisch-griechische Märchen von Amor und Psyche der biblischen Erzählung von dem Sündenfall des ersten Menschenpaares angeglichen hat. Die Parallele zwischen den Ereignissen, die zur Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies führten, und den Schicksalen unserer Psyche ist auffällig genug.

Psyche ist nicht vom Weibe geboren (St. 6, p. 25), gleichwie Eva von Gott selber erschaffen ward. In dem herrlichen Wundergarten ist alles ihr eigen — nur der Rosenstrauch ist ihr verboten. Die Versuchung aber naht sich in Gestalt einer Schlange gerade an diesem Rosenstrauch und betrügt das arglose Herz der Glücklichen. Die Verführungsszene ist genau nach dem Vorbild des Miltonschen Epos entworfen. Zuerst preist die Schlange die Schönheit der Psyche (vgl. St. 26 f., p. 33 f. und P. L. IX 532 ff.), dann spricht diese ihr Erstaunen aus über die vernunftvolle Rede der Schlange (vgl. St. 29, p. 34 und P. L. IX 553 ff.). Es folgt die Erklärung der Schlange, dass sie von der Rose gegessen habe (St. 36, p. 37 und P. L. 571 ff.), und nach dem Sündenfall verschwindet die Schlange bei Ridley ebenso schnell und spurlos wie bei Milton:

Ridley: Off drops the snake, nor farther staid to see;
But rush'd into the flood, and vanish'd presently (St. 38, p. 38),
Milton: Back to the thicket slunk
The guilty Serpent (P. L. IX 784 f.).

Besonders geschickt ist die Ersetzung des Apfels durch die Rose keineswegs.

---

[1]) Über Miltons Einfluss auf die englische Literatur des 18. Jahrhunderts vgl. Henry A. Beers, Chapter V. ‚The Miltonic Group', p. 146 ff.

Die Strafe für den Ungehorsam ist bei beiden Dichtern die Vertreibung aus jenem seligen Gefilde.

Aus dieser Angleichung des klassischen Märchens an den biblischen Stoff lässt sich deutlich das Bestreben des streng kirchlichen Ridley ableiten, seinen Volksgenossen ein lehrhaftes, das moralische Empfinden berührendes Gedicht zu bieten, das frei von allen Abschweifungen nur dem einen Ziele zustrebe, die absolute Notwendigkeit der Begründung der Liebe im Gottvertrauen zu erweisen. So wird uns auch die scharfe Trennung der himmlischen Liebesgöttin von der seegeborenen Venus und die Kluft zwischen dem edlen Cupido einerseits und dem unrühmlichen Brüderpaar Eros und Anteros andererseits verständlich.

Bei Heywood schon haben wir erfolgreiche Bemühungen feststellen können, manche Züge des alten Psychemärchens den veränderten Anschauungen der Menschheit näher zu bringen — Bestrebungen, die sich schliesslich bei Beaumont bis zur völligen Auflösung des klassischen Stoffes und zu seiner Umwertung in eine ausgesprochen christlich-religiöse Erzählung mit stark moralisierender Tendenz gesteigert hatten. Es liegt nicht allzufern, in diesem Punkte eine innerliche Abhängigkeit Ridleys von Beaumont anzunehmen, doch können wir bei dem Mangel jeder äusserlichen, klar erkennbaren Übereinstimmung über diese Vermutung nicht hinausgehen.

An einen berühmten Vers des dritten Dichters, der neben Spenser und Milton für Ridley in erster Linie als Vorbild in Betracht kommen konnte, an einen Vers Alexander Popes werden wir durch Ridleys Schilderung der in eine Raupe verwandelten Psyche erinnert:

She creeping crawls, and drags a loathsome length about
(St. 50, p. 43).

Mit einem ganz ähnlich lautenden Alexandriner hatte Pope in seinem „Essay on Criticism“[1]) von dem Alexandriner gesagt:

A needless Alexandrine ends the song,
That, like a wounded snake, drags its slow length along (II 356 f.).

XI. William Mason:

„Cupid and Psyche, a Masque“.

Ein Maskenspiel. das William Mason[2]) (1724—1797) zugeschrieben wird, ist vermutlich in der 2. Hälfte des 18. Jahr-

[1]) Vgl. The works of Alexander Pope, in nine volumes, complete. With his last corrections, additions and improvements; as they were delivered to the editor a little before his death: together with the commentary and notes of Mr. Warburton. London, 1760; vol. I, p. 151 ff.

[2]) Über Leben und Werke W. Masons vgl. D.N.B. XXXVI

Doch Disfida lässt sie nicht unbehelligt weiter ziehen; sie sendet ihr ihre Diener, die argwöhnischen Gedanken nach. Diese locken Psyche in eine finstere Höhle, in der ein heimtückischer Zauberer, *Çeloso,* der Vertreter der Eifersucht, sein Unwesen treibt. In einer Vision, gleichsam wie in einem Zauberspiegel, zeigt dieser seinem fassungslosen Opfer die Untreue ihres Beschützers, der im *bower of loose Delight* in den Armen einer Schönen ruht. Psyche glaubt vor Schmerz vergehen zu müssen, denn in ihrem treulosen Beschützer, der den Helm abgelegt hat, erkennt sie ihren lang entbehrten Geliebten, Cupido selbst. Immer stärker wühlt die Eifersucht in ihrer Seele, immer mehr gewinnt der Zauberer Macht über sie; schon trinkt er, in scheusslicher Drachengestalt, in vollen Zügen ihr warmes Herzblut, da erscheint ihr der Retter. Die Stimme ihres Ritters ertönt, und vor Schreck über den unerwarteten Widersacher schrumpft der schreckliche Drache zur Spinne zusammen und lässt von Psyche ab. In Begleitung ihres Ritters setzt die Gerettete ihren Weg fort; doch es bedarf noch des eindringlichen Zuredens des treuen Constance, um die letzten Nachwirkungen der trugvollen Vorspiegelung der Eifersucht in Psyches Herz zu vertilgen und ihm die Ruhe wiederzugeben. Psyche erzählt ihrem Ritter ihre neuesten Erlebnisse, verschweigt jedoch aus Zaghaftigkeit, dass sie ihn nunmehr für Cupido selbst hält, — auch des Ritters Bescheidenheit lässt ihn seine eigenen Abenteuer und Kämpfe mit Disfidas Gefolge verheimlichen.

Canto V. Psyche und ihre Begleiter gelangen auf ihrer Wanderung in das Gebiet der „Castabella", der Königin der „Keuschheit" *(Chastity).* Der Ritter, der erkannt hat, dass der Erfolg ihres Suchens von der Hilfe der Castabella abhängig ist, fordert Psyche auf, in deren Burg einzutreten und bei der Königin auch seine Zulassung zu erbitten. Castabella erfährt durch die Taube Innocence, die die hohen Burgmauern überflogen hat, von der Ankunft der Bittenden und eilt ihr entgegen. Mit dem ersten Blick ahnt sie in Psyche die verwandte Seele und freundlich gewährt sie ihr die Aufnahme; doch dem Löwen und seinem edlen Herrn soll der Eintritt verwehrt bleiben. Psyches stummer und doch so beredter Bitte, den flammenden Worten des durch Innocence ermutigten, Gerechtigkeit fordernden Ritters gelingt es endlich, die strenge Königin milder zu stimmen; inzwischen hat auch der treue Constance in ihrem Gefolge einen lieben Freund, *Hymen,* wiedererkannt und mit dessen Hilfe das Tor geöffnet: die Wanderer treten ein und werden von Castabella freundlich empfangen.

Wie Diana inmitten ihrer Nymphen oder Minerva unter den Musen steht Castabella im Kreise ihrer Frauen. *Prudence* und *Purity* sind ihre vertrautesten Dienerinnen. *Modesty* und *Courage, Truth* und *Temperance* stehen ihr zur Seite, uud *Honour* leitet den Chor, dessen begeisternde Lieder das Lob der hohen Königin, der *Chastity,* verkünden. Psyche lauscht hingerissen der Sage von all den Jungfrauen und Helden vergangener Zeiten, die ihr Leben der Keuschheit

gewidmet haben; in ihrem Herzen reift der Entschluss, auch sich dem Dienste dieser edlen Herrscherin für ewig zu weihen. Doch Castabella weiss, dass Psyches Glück in der Gemeinschaft mit der „Liebe" liegt und mit ernsten, liebevollen Worten vertraut sie ihren Liebling aufs Neue dem Schutze des Ritters an. Beim Morgengrauen segeln Psyche und ihr Ritter, von Hymen begleitet, auf die hohe See hinaus. Plötzlich steigt am Himmel ein Sturm herauf, seine Winde peitschen das Meer; mit knapper Not entgeht das Schifflein dem Schicksal, an der *Coast of Spleen* zu scheitern — die unerschütterliche Ruhe des von Hymen gewarnten Ritters rettet ihn und Psyche vor dem Verderben. Mit starkem Arm steuert er in eine geschützte Bucht ein; sie landen und finden in der Grotte der „Geduld" *(Patience)* ein Obdach.

Canto VI. In den ersten Strahlen der Morgensonne setzen die beiden Pilger ihre Seereise fort. Endlos weit dehnt sich vor Psyches Augen die Wasserfläche aus, träg und unbeweglich liegen Luft und Meer, Totenstille beherrscht den Raum. Psyches Geist beginnt in dieser Eintönigkeit zu ermüden, eine bleierne Schwere senkt sich erdrückend auf sie herab. Dichter Nebel überschleicht die See und überliefert das Schiff einem planlosen Umherirren. Da erwacht Hymen aus der Dumpfheit, die auch ihn überwältigt hatte — mit scharfem Blick erkennt er, dass das Schiff in Gefahr ist, die Küste der Insel Petrea, des Reiches der Glacella, der Königin der „Gleichgültigkeit" *(Indifference)* anzulaufen. Doch seine Warnung kommt zu spät; wie von Zaubermächten festgehalten, stockt die Barke in ihrem Lauf, in undurchdringliches Dunkel gehüllt nahen die tückischen Sklaven der trügerischen Königin, die sich stolz den Namen der „Philosophy" angeeignet hat, und entführen Psyche in den düsteren Eispalast ihrer Herrin.

Ihr launischer Gemahl, der „Egoismus" *(Selfishness)* führt Psyche umher und versucht sie ihrer Liebe zu entfremden. Mit höhnischen Worten weist er auf ein blödes Kind mit leeren Augen, ein jämmerliches Zerrbild des ewig jungen Cupido, hin. Angstvoll ruft die über diesen Anblick entsetzte Psyche ihren Ritter, ihre letzte Rettung herbei. Ihr Flehen ist nicht vergebens; von dem treuen Constance gefolgt, eilt er heran; die Truggebilde fallen vor dem gewaltigen Klang seiner Stimme in sich zusammen, seine starke Hand entwindet der Königin den gefürchteten Gorgonenschild und entführt Psyche aus ihrem Zauberkreis. In rascher Fahrt gleitet das Schiff dem langersehnten Ziel entgegen: in der Ferne taucht eine Insel auf, die *Isle of Pleasure.* Glücklich steigt Psyche ans Land, mit trunkenem Blick all die wohlbekannten, so lange vermissten Herrlichkeiten überschauend. Ihr Ritter führt sie zu einem zackigen Fels, hinter dem die gesegnete Quelle der unsterblichen Schönheit ihren Ursprung hat; rasch klimmt Constance den steilen Weg hinab und bringt der sehnsuchtsvoll harrenden Herrin die Urne, mit dem köstlichen Nass gefüllt. Kaum hat Psyche, an Seite ihres Ritters vor dem Altar der Venus niederknieend, die

niedergestellt, da fällt der Helm von seinem Haupte und sie erkennt in unendlicher Freude ihren Geliebten, den göttlichen Cupido. Die versöhnte Venus erscheint und bewillkommnet mit freundlichen Worten Psyche, der sie im Auftrage Jupiters die Erhebung in das Reich der Götter verkündet. In ewiger Schönheit soll sie an der Seite ihres Geliebten blühen. Tausendstimmiger, süsser Gesang singt der Liebe Lob und Preis. —

Wir sehen, die Abhängigkeit von Apuleius ist auf das Mindestmass reduziert. Schon in den beiden ersten Gesängen treten starke Abweichungen von der lateinischen Vorlage auf. Gemeinsam sind eigentlich nur die Grundzüge der Erzählung:

Psyche, die ihrer hohen Schönheit wegen gehasste Nebenbuhlerin der Venus, wird einem Orakelspruch zufolge auf einem steilen Felsen ihrem Gemahl, einem vermeintlichen schrecklichen Ungeheuer zugeführt. Sanfte Winde tragen sie in ein wunderbares Land, wo sie in Pracht mit ihrem nur des Nachts anwesenden Gemahl, dessen Gegenwart sie nicht mit Abscheu, sondern mit hoher Liebe erfüllt, eine seelige Zeit verlebt. Durch ihre neidischen Schwestern zum Verrat verleitet, versucht sie ihren Gemahl zu töten und erkennt in ihm Cupido, den Gott der Liebe. Zur Strafe wird sie von ihm getrennt. Um Venus zu versöhnen, wird sie harten Prüfungen unterworfen.

Dass die Dichterin bei diesen beiden ersten Gesängen das lateinische Original vor Augen hatte, lässt sich hin und wieder auch im Wortlaut ihres Gedichtes erkennen; besonders deutlich in ihrer Wiedergabe des verhängnisvollen Orakelspruches und bei der Beschreibung des Trauerzuges, der Psyche zu dem Felsen geleitet. Bei Apuleius lesen wir:

. . . sonus tibiae zygiae mutatur in querulum L y d i u m modum cantusque laetus hymenaei lugubri finitur ululatu . . . (Met. IV $_{33}$)

— bei Mrs. Tighe:

With Io Hymen mingle funeral cries:
Lost in the sorrows of the L y d i a n lyre
The breathing flutes' melodious notes expire (C. 1, p. 441).

Im Ganzen ist aber auch in diesen beiden ersten Gesängen die Vorlage mit grosser Freiheit behandelt, wie uns eine knappe Zusammenstellung der hauptsächlichsten Abweichungen beweisen soll.

Bei Apuleius sehnt sich Psyche in ihrer Weltabgeschiedenheit in Amors Paradies nach ihren Schwestern; sie bittet ihren unbekannten Gemahl, sie empfangen zu dürfen (Met. V $_{5\,f.}$).

Dieser Zug mag Mrs. Tighe psychologisch bedenklich erschienen sein. Wenn die beiden Schwestern es über sich brachten, voller Neid das Glück der Jüngeren zu untergraben und die Schwester erbarmungslos in ihr Verderben zu stürzen, so musste diese Ruchsigkeit in ihrem ganzen Charakter begründet sein; ein solches bermass von Schlechtigkeit entsteht nicht mit einem Male. Psyche er musste doch den niederen Charakter ihrer Schwestern kennen! eshalb beanstandet die moderne Dichterin die Angabe des Originals,

dass sich Psyche in ihrer Einsamkeit gerade nach diesen Schwestern sehnte; deshalb erwähnt sie, um den schändlichen Verrat vorzubereiten, den Neid der Beiden viel früher als Apuleius, schon bei der Erzählung der stetig wachsenden, an Götterdienst grenzenden Anbetung, die Psyche zuteil wurde (C. 1, p. 431). Dieser Änderung entsprechend lässt sie in Psyches Brust nicht den Wunsch nach einem Wiedersehen der Schwestern erwachen, sondern eine brennende Sehnsucht nach dem Vaterhaus und der Mutter. Sie erbittet von ihrem Gemahl die Erlaubnis, für einen Tag nach Hause zurückkehren zu dürfen. Und erst am späten Abend, im letzten Augenblick, versuchen die Neidischen die arglose Schwester mit listigen Worten, um ihre Rückkehr auf den Schwingen Zephirs über die festgesetzte Zeit hinaus zu verzögern; und als dies misslingt, pflanzen sie den Argwohn und den Gedanken des Verrats in ihre Seele (C. 2, p. 451 ff.).

Eigenartig ist ferner die Änderung der im Original gemeldeten Geburt einer Tochter Cupidos und Psyches. Apuleius sagt am Schlusse seines Märchens: sic rite Psyche conuenit in manum Cupidinis et nascitur illis maturo partu filia, quam Voluptatem nominamus (Met. VI 24).

Die früheren englischen Versionen berichten fast alle die Geburt einer Tochter, die *Pleasure* genannt wird. Nur Heywood nennt diesen Namen nicht, obwohl er einigemale (p. 131, 137 und 141) die äuseren Merkmale einer bevorstehenden Geburt erwähnt. An einer Stelle jedoch wird er etwas deutlicher, in den Worten Mercurs an Venus:

Bee not so bitter Madam, for his sake,
By whom you are made a grandam (p. 131).

Diese Worte deuten fraglos auf die bevorstehende Geburt eines Sohnes hin[1]). Mrs. Tighe verfährt in ähnlicher Weise. Am Schluss ihres Gedichtes lässt sie die Geburt gänzlich unerwähnt; durch Cupido aber erhalten wir schon im 1. Gesange Kenntnis von der bevorstehenden Geburt eines Sohnes:

Solace thy mind with hopes of future joy!
In a dear infant thou shalt see my face;
Blest mother soon of an immortal boy,
In him his father's features thou shalt trace (C. 1, p. 448).

Eine weitere bemerkenswerte Änderung unserer Dichterin ist die Reduzierung der Apuleianischen vier Aufgaben auf eine einzige. Im Venustempel angekommen, erfährt Psyche aus dem Munde eines greisen Priesters, dass sie, um Venus zu versöhnen, an der Quelle

[1]) Heywood könnte hier dem Vorbild des Italieners Ercole Udine gefolgt sein, der in seinem für die italienische Entwickelung unseres Märchens wichtigen Epos: „Avvenimenti amorosi di Psiche" (1599) die Geburt eines Söhnchens *Diletto* berichtet und dadurch für mehrere spätere italienische Psycheversionen bestimmend geworden ist; vgl. Stumfall p. 65.

der ewigen Schönheit eine Urne füllen und zu Venus bringen müsse — wir sehen, die III. und IV. Aufgabe des Apuleius sind zu einer einzigen zusammengefasst worden (p. 459).

Eine Erleichterung der Mühsal Psyches hat ihre mitleidige Dichterin auch dadurch eintreten lassen, dass der bei Apuleius so zurückhaltende Cupido die Geliebte schon unmittelbar nach der Katastrophe mit ihrer späteren Wiedervereinigung und mit der Verheissung seines immerwährenden Schutzes tröstet:

Yet cheer they drooping soul, some happier hour
Thy banished steps may lead back to thy lover's bower.

Though angry Venus we no more can shun,
Appease that anger and I yet am thine!
Lo! where her temple glitters to the sun;
With humble penitence approach her shrine,
Perhaps to pity she may yet incline;
But should her cruel wrath these hopes deceive,
And thou, alas! must never more be mine,
Yet shall thy lover ne'er his Psyche leave,
But, if the fates allow, unseen thy woes relieve (C. 2, p. 457).

Die Abänderungen, die Mrs. Tighe an dem Märchen des Apuleius vorgenommen hat, sind somit schon in diesen beiden ersten Gesängen sehr zahlreich und tiefgreifend. Wiederholt lässt sich bei ihnen eine Entlehnung aus den früheren englischen Versionen vermuten; doch vereinzelte, wenn auch noch so lockende Anklänge sind noch kein Beweis für einen inneren Zusammenhang.

Besprechenswert erscheint uns nur eine Übereinstimmung zwischen Mrs. Tighe und Gurney bei der Schilderung der Psyches Liebesidyll abschliessenden Katastrophe. Als Psyches zitternde Hand den verhängnisvollen Tropfen auf Cupidos Schulter fallen lässt, ertönt auch bei Gurney wilder, grollender Donner; die Mauern des Zauberpalastes zerbersten und nach langer Ohnmacht erwacht Psyche inmitten einer öden Wüste (G. XIII f., p. 421; Mrs. Tighe, C. 2, p. 455 f.).

Die Frage, ob diese auffällige Übereinstimmung mit Gurney in der Tat als eine Entlehnung der Mrs. Tighe zu betrachten ist, lässt sich nicht leicht entscheiden. Gurneys Gedicht wurde 1799 veröffentlicht (vgl. oben p. 57) und erlebte bis 1805, dem Druckjahre der uns erhaltenen editio princeps des Tigheschen Gedichtes bereits zwei Neuauflagen. Aber die oben erwähnte Andeutung im D. N. B., dass dem Anscheine nach bereits im Jahre 1795 eine Fassung der Tigheschen Psyche bestand, erschwert die Lösung der Prioritätsfrage. Wir halten es für wahrscheinlich, dass eine Abhängigkeit des Gurneyschen Gedichtes von dem der Mrs. Tighe nicht anzunehmen ist, da ersteres trotz seiner mannigfachen Abkürzungen weit mehr Züge aus dem Psychemärchen des Apuleius übernommen hat als letzteres. Die Wahrscheinlickeit spricht dafür, dass unsere fremden Einflüssen sehr zugängliche Dichterin diesen

Zug der Gurneyschen Fassung entlehnt hat — wenn es sich nicht, was ja auch durchaus möglich ist, um eine zufällige Übereinstimmung handelt.

Mit dem 3. Gesange wendet sich die Dichterin von ihrem Rückblick auf die Erlebnisse ihrer lieblichen Heldin zu der Anfangssituation ihres Gedichtes zurück, zu der Waldwiese, auf der die ermattete Psyche sich ihren traurigen Erinnerungen hingegeben hat und schliesslich in Schlummer versunken ist. Die eigentliche Handlung der Tigheschen Dichtung setzt erst mit diesem 3. Gesange ein. Die Ereignisse werden dementsprechend oft in der Zeitform der Gegenwart erzählt. Auch inhaltlich unterscheiden sich die letzten vier Gesänge von den beiden ersten in auffälligster Weise. Die beiden ersten lehnen sich trotz aller Abweichungen den Hauptereignissen nach an Apuleius an. Vom 3. Gesange ab hat unser Gedicht mit der lateinischen Vorlage nur noch den Namen der Heldin, Psyche, und den Gedanken ihrer Läuterung bis zur Wiedervereinigung mit Cupido gemein. Die vier letzten Gesänge stellen, für sich genommen, ein selbständiges allegorisches Gedicht dar, wie uns solche die englische Literatur schon von früher Zeit an in Fülle geliefert hat[1]).

In mannigfachen Abenteuern treten der umherirrenden, die Quelle unsterblicher Schönheit suchenden Psyche allegorische Gestalten entgegen, teils um sie vom Ziel abzulenken, teils um ihr hilfreich beizustehen. Es ist nicht leicht, den Ursprung allegorischer Figuren in einem modernen Gedicht in allen Fällen mit Sicherheit festzustellen, denn bei der reichen Auswahl an allegorischen Gedichten aus der Vorzeit muss die Lösung der Abhängigkeitsfrage mit grosser Vorsicht in Angriff genommen werden. Der Nachweis des Vorhandenseins einer allegorischen Erscheinung in einem früheren Werke genügt in der Regel nicht, die Abhängigkeit eines Dichters von jenem Vorgänger zu beweisen. Erst die Uebereinstimmung in deutlich erkennbaren, untrüglichen Zügen berechtigt zu dieser Annahme. Ueber die Hauptquelle der Inspiration unserer Dichterin für den allegorischen Teil ihrer Dichtung kann jedoch kein Zweifel bestehen: sie ist ihr in der grossen allegorischen Dichtung Spensers von der Feenkönigin und ihren Rittern geflossen. Schon die Verwendung der Spenserstanze weist uns in erster Linie auf Spensers Lebenswerk, die „Faerie Queene", als Quelle für die Gestalten unseres Gedichtes hin. Der Grundgedanke der beiden Dichtungen ist ähnlich: Spensers Problem war, die Ueberlegenheit des „Guten" in siegreichem Kampfe gegen das „Böse" zu erweisen; in Mrs. Tighes Gedicht hat die „Liebe" harte Anfechtungen zu bestehen, bis sie endlich nach schwerer Mühsal obsiegt.

Ausserdem ergeben sich uns bei einer vergleichenden Betrachtung

[1]) Vgl. über die allegorische Dichtung in England Friedrich Zander, „Stephen Hawes' ‚Passetyme of Pleasure' verglichen mit Edmund Spenser's ‚Faerie Queene' unter Berücksichtigung der allegorischen Dichtung in England". Rostocker Diss., Rostock 1905; p. 5 ff.

viele Beweise, dass sich unsere Dichterin auch für Einzelheiten an die Spensersche Dichtung angeschlossen hat. Es besteht selbst die Möglichkeit, dass Mrs. Tighe, ähnlich wie schon vor ihr Ridley (vgl. oben p. 51 f.), durch Spenser zur Bearbeitung des in der Faery Queen kurz erwähnten Märchens angeregt wurde[1]).

Wenn wir unter der Gestaltenfülle des Spenserschen Epos nach den Erscheinungen suchen, die für Mrs. Tighe vorbildlich waren, so bleibt unser Blick vor Allem an der holden Gestalt der Una haften. Ihr Schicksal erkennen wir in Psyches Erlebnissen an vielen Einzelheiten wieder:

1) Wie Una von dem Rotkreuzritter, wird Psyche von dem fremden Ritter beschützt.

2) Wie Una wird auch Psyche von einem Löwen bedroht; wie der Löwe bei Spenser, von der Schönheit und Unschuld der Una besiegt, ihr treuer Begleiter wird, so wird der Löwe bei Mrs. Tighe von dem Anblick des Ritters besiegt. Er schmiegt sich ihm zu Füssen und unterwirft sich seinem Befehl. Man vergleiche Sp. F. Q. I $3_{5\,f.}$:

It fortuned, out of the thickest wood
A ramping lyon rushed suddeinly . . .
But to the pray when as he drew more ny,
His bloody rage aswaged with remorse,
And, with the sight amazd, forgat his furious forse.
Instead thereof he kist her wearie feet . . .

Mrs. Tighe, C. 3, p. 465f:

behold with horrid roar
A lion from the neighbouring forest rushed . . .
But scarce the kingly beast the knight beheld,
When crouching low, submissive at his feet. . .

3) Wie Una durch den Zauberer Archimago von ihrem Ritter getrennt wird, wird Psyche durch die Credulity von ihrem Beschützer getrennt und in den Palast der Disfida gelockt; wie sich der grimme Heide Sansloy der einsam das Land durchpilgernden Una bemächtigt, sucht sich der Riese Ambition Psyches zu bemächtigen.

---

[1]) Möglicherweise kann auch die das Ridleysche Gedicht abschliessende Bemerkung, einer anderen Feder solle es überlassen bleiben, die Prüfungen Psyches und ihre glückliche Beendigung zu schildern, anregend auf Mrs. Tighe gewirkt haben (vgl. oben p. 54). Die eifrige Verehrerin Spensers war sicherlich auch mit den bekannteren Spensernachahmungen des 18. Jahrhunderts vertraut — von dem Zeitpunkt der Sonderausgabe des Ridleyschen Gedichtes (1781) trennten sie bei der mutmasslichen Entstehung ihrer Version ja nur 12—14 Jahre. Für diese Annahme könnte auch der Umstand sprechen, dass die eigentliche Handlung des Tigheschen Gedichtes genau dort einsetzt, wo Ridleys Dichtung abschliesst, beim Beginne der Irrfahrt Psyches.

4) Bei Sp. sucht der Zauberer Archimago Una und den Knight of the Red Crosse zu trennen, indem er dem Ritter in einem Trugbild Una in den Armen eines Anderen zeigt (F. Q. I $2_{3\,ff.}$); bei Mrs. Tighe weckt der Zauberer Geloso die Eifersucht der Psyche, indem er sie in einer trügerischen Vision ihren Ritter in den Armen einer Anderen schauen lässt (C. 4, p. 490 f.).

5) Wie Una mit ihrem Ritter wird schliesslich auch Psyche mit ihrem Ritter, in dem sie den Geliebten Cupido wiedererkennt, vereinigt.

Mehr äusserlicher Natur sind die Anleihen, die unsere Dichterin bei der Episode der streitbaren Keuschheitsheldin Britomart gemacht hat:

F. Q. III $2_{18\,ff.}$:

Ein Zauberspiegel (das Werk des Zauberers Merlin, III $2_{18\,ff.}$) zeigt Britomart den Geliebten; der Ritter ist in voller Rüstung, hat aber das Visier hochgeschlagen, sodass sie sein Gesicht erkennen kann (III 2_{24}).

Mrs. Tighe C. 4, p. 490 f.:

Ein Zauberspiegel (das Werk des Zauberers Geloso, p. 490) zeigt Psyche ihren Ritter, der den sonst stets mit heruntergeschlagenem Visier getragenen Helm abgelegt hat, sodass sie sein Gesicht sehen und in ihm den geliebten Cupido erkennen kann.

Ebenso wie wir durch die Erlebnisse Psyches in unverkennbarster Weise an die Schicksale Spenserscher Heldinnen erinnert werden, spiegeln sich in den Abenteuern Cupidos, der bei Mrs. Tighe mit merkwürdiger Stilmischung von der ganzen mittelalterlichen Romantik der Spenserschen Feenritter umgeben ist, verschiedene Abenteuer der Helden der Faerie Queene.

Der Ritter bei Mrs. Tighe vertritt mehrere Spensersche Gestalten in erster Linie den Red-Crosse-Knight, den Beschützer der Una. An diesen Verteidiger der Unschuld werden wir schon durch Einzelheiten der äusseren Erscheinung des Tigheschen Liebesritters erinnert: Wie jener auf seinem Schild ein blutiges Kreuz, trägt dieser auf seinem Schilde ein blutendes Herz. Ausserdem schimmert auf seinem Helme ein verwundeter Drache, eine Erinnerung an den Drachenkampf des Spenserschen Helden.

Im weiteren Verlauf der Tigheschen Dichtung klagt Psyches Ritter über einen schändlichen Betrüger, der seine Gestalt und seine Rüstung angenommen und ihn dadurch in Schande gebracht habe:

With false assumption of my arms and name,
Knight of the Bleeding Heart miscalled too long,
A vile impostor has disgraced my fame . . . (p. 497) —

ein Reflex des Betruges des Zauberers Archimago, der die Gestalt des Red-Crosse-Knight angenommen hatte (F. Q. I $3_{26\,ff.}$).

In der trügerischen Vision, mit der der Zauberer Geloso Psyche von der Untreue ihres Ritters überzeugen will

die im Bower of loose Delight in den Armen einer schönen Dame ruhende Gestalt des Psycheritters (C. 2, p. 491) dem Jüngling, der in Spensers Bower of Bliss das Rosenlager der Acrasia teilt (F. Q. II 12_{77} ff.).

Endlich hat Mrs. Tighe auf ihren Ritter Cupido eines der berühmtesten Abenteuer der F. Q. übertragen, den Kampf des Sir Calidore mit dem Blatant Beast (F. Q. VI 12_{26} ff.). Auch Psyches Beschützer kämpft mit diesem Ungeheuer und unsere Dichterin hat an dieser Stelle ihre Abhängigkeit von Spenser rückhaltlos zugegeben, indem sie die Bezeichnung Blatant Beast[1]) in ihre Verse herübergenommen hat:

F. Q. V 12_{37}: A Monster, which the Blatant Beast men call..

Mrs. Tighe, C. 4, p. 482: A cruel monster now her steps pursued
Well known of yore, and named the Blatant Beast.

Auch durch die Oertlichkeiten, welche Psyche und ihr Ritter auf ihrer Irrfahrt berühren, werden wir fortwährend an die

---

[1]) An dieser Stelle sei auf einen verfehlten Versuch Zanders (vgl. p. 72 Anm.) hingewiesen, Spensers Blatant Beast mit Hawesschen Gestalten zu vergleichen.

Nachdem Zander (p. 84 f.) von Gemeinsamkeiten Hawes' und Spensers in der Beschreibung von Ungeheuern gesprochen hat, z. B:

„Die Ungeheuer haben Kopf und Gesicht eines Mädchens.
P. o. Pl. 191 III 6 ff.,
F. Q. 13 XIV 8 . . . .“

fährt er fort:

„Auch von dem „Blatant Beast“ sagt Spenser:

F. Q. 387 X 6 ff. Yet did her face and former parts professe
A faire young Mayden, full of comely glee;
But all her hinder parts did plaine expresse
A monstrous Dragon, full of fearefull uglinesse . . . .“

Dies ist ein Irrtum. Spenser beschreibt an dieser Stelle nicht das Blatant Beast, das bei ihm masc. ist, sondern das Ungeheuer, das ihn geboren hat:

F. Q. VI $6_{9\,f.}$: For that same Beast [the Blatant Beast]
was bred of hellish strene
And long in darksome Stygian den upbrought,
Begot of foule Echidna, as in bookes is taught.

Echidna is a Monster direfull dred.
Whom gods doe hate, and heavens abhor to see;
So hideous is her shape, so huge her hed,
That even the hellish fiends affrighted bee
At sight thereof, and from her presence flee:
Yet did her face and former parts professe
A fair young Mayden, full of comely glee;
But all her hinder parts did plaine expresse
A monstrous Dragon, full of feareful uglinesse.

Wanderung Unas und ihres Beschützers erinnert. The Bower of loose Delight, das Bergschloss des Riesen Ambition, das Schloss der Disfida, die Höhle des Geloso, der Palast der Castabella, der Königin der Keuschheit[1]), die Grotte der Geduld, die Insel der Gleichgültigkeit mit dem Eispalast der Glacella und ihres Gatten, des Egoismus — sie alle erinnern uns nicht minder oft an die farbenreichen Schilderungen Spensers als die Namen und das Gebahren der in ihnen hausenden. Psyche quälenden oder fördernden Frauen, der Lusinga, Disfida, Varia, Castabella, Glacella.

Ein vergleichender Blick auf Mrs. Tighes „Bower of loose Delight" und Spensers „Castle Joyeous" genügt, uns die allgemeine Aehnlichkeit dieser Schilderungen zu vergegenwärtigen:

F. Q. III $1_{39\,f.}$: And rownd about it many beds were dight . . .
And all was full of Damsels and of Squyres,
Dauncing and reveling both day and night
And swimming deepe in sensuall desyres . . .
And all the while sweet Musicke did divide
Her looser notes with Lydian harmony.

Mrs. Tighe, C. 3, p. 468: On a soft downy couch the guests are placed . .
The wanton mazes of their sports to try . . .
The soft-breathed flutes which in sweet concert swell,
With melody of song unspeakable . . .

Spenser: Die Königin des „Castle Joyeous" ist Malecasta (III 1_{59}) „The Lady of Delight" (III 1_{31}), deren lüsterne Augen den Reiz ihrer Schönheit mindern:
She seemed a woman of great bountihed
And of rare beauty, saving that askaunce
Her wanton eyes (ill signes of womanhed)
Did roll too lightly, and too often glaunce (F. Q. III 1_{41}).

Mrs. Tighe: Auch im „Bower of loose Delight" regiert eine Königin (p. 469) mit lüsternen Augen:
Herself looked lovely in her loose attire,
Her smiling eyes gave lustre to the scene,
And still, where'er they turned their wanton fire
Each thrilling nerve confessed the rapture they inspire (C. 3, p. 469).

Ueber die vorbildliche Wirkung Spensers auf unsere Dichterin kann somit kein Zweifel bestehen: Mrs. Tighe wandelt am Schlusse des 18. Jahrhundert auf den Pfaden der Dichter, die im Laufe des Jahrhunderts im Gegensatz zu der herrschenden Pope-Schule Spenser als ihren Meister anerkannten[2]). Im engen Anschluss an den grossen Romantiker hat sie das Göttermärchen des

[1]) Ueber eine lockende, wegen des Fehlens sonstiger Parallelen jedoch nicht zwingende Wahrscheinlichkeit eines Zusammenhanges zwischen Mrs. Tighes und Jos. Beaumonts Schilderung des Keuschheitspalastes vergl. oben p. 46.

[2]) Vergl. auch oben p. 51 f.

Apuleius in einen Ritterroman voll wunderbarer Abenteuer verwandelt — in eine Irrfahrt der Liebe, deren Stationen uns manchmal an die Landkarte der Liebe in dem Roman Clélie (1654) der Madeleine de Scudéry erinnern; namentlich von dem Island of Indifference der Mrs. Tighe wird mancher Leser auf den Lac d'Indifférence der Französin zurückblicken.

Dass unsere Dichterin sich aber keineswegs mit einer Imitation der Spenserschen Figuren begnügte, sondern sehr oft aus ihrer eigenen Einbildungskraft schöpfte, soll uns ein Ueberblick über die, wie es scheint, von ihr selbst ersonnenen allegorischen Gestalten beweisen:

„Retirement": ein alter Eremit, der in ärmlicher Hütte wohnt, dicht bei einer ewig rieselnden Quelle. Er bewirtet die Hilfesuchenden und spricht ihnen Trost zu (C. 3, p. 471).

„Vanity": ein königlich geschmücktes Weib, in einem Pantherwagen thronend; the child of folly and of pride (C. 3, p. 475); begleitet von ihrer Dienerin Lusinga („Flattery").

„Ambition": ein stolzer Ritter mit blendendem Stern auf dem Helmkamm, der Herr eines kühn emporragenden Schlosses, der Bruder der Vanity (C. 3, p. 476).

„Disfida": („Suspicion"), die abgezehrte, hohläugige, einsame Gebieterin eines gothischen Schlosses, die Herrin der „Credulity" (C. 4, p. 485). Zornig sendet sie denen, die vor ihr flüchten wollen, ihre Diener nach, „the scowling band", die Verkörperung quälender, argwöhnischer Gedanken, die ihre Opfer dem Zauberer Geloso („Yealousy") überliefern.

„Hymen": „the festive, love-attending boy", ein Page der „Chastity", ein Freund des treuen „Constance", öffnet Psyche und ihrem Ritter das Tor der Burg der Keuschheit (C. 5, p. 499) und begleitet sodann Psyche und ihren Beschützer als warnender Ratgeber auf der gefahrvollen Seereise, bis sie glücklich am Ziel angekommen sind (C. 5, p. 508 ff.).

„Patience": eine in einer Grotte am Meeresstrande hausende, in ihr Schicksal ergebene Jungfrau, barfüssig und barhäuptig, bei welcher Psyche freundliche Aufnahme findet. Patience ist durch feindliche Gewalten in früher Jugend von ihrem Geliebten, „Courage", getrennt worden und lebt nun auf einem felsigen Eiland in stiller Hoffnung auf die Rückkehr seiner Barke. Sie hat sich selbst die Aufgabe gestellt, schiffbrüchigen, der „Coast of Spleen" entronnenen Seefahrern in ihrer stillen Grotte die Ruhe wiederzugeben (C. 5, p. 509 ff.).

„Indifference": Glacella, die Königin der Insel Petrea, lässt durch ihre im Düstern heranschleichenden Sklaven ihr Opfer in ihren Eispalast entführen. Sie tritt der friedlos umherirrenden Seele unter dem unrechtmässigerweise geführten Namen der edlen „Philosophy" entgegen und überliefert sie der Führung ihres Gemahls.

„Selfishness“: der übellaunische Gemahl der Indifference, ihr treuer Helfer. Der Egoismus sucht Psyche für das Reich der Glacella zu gewinnen, indem er ihr Befreiung von „Sorrow“, „Care“ und „Want“ sowie völlige „Independence“ verspricht. Selbst die Liebe würde ihr Herz nicht mehr beunruhigen können.

Hin und wieder glauben wir auch die Nachwirkung anderer Dichter zu erkennen, besonders deutlich an einer Stelle den Einfluss Miltons. Als Psyche im „Bower of loose Delight“ den Lockungen der Sinne widersteht, sieht sie sich plötzlich von zahllosen Schlangen bedroht:

Hissing aloud with undulations dire,
Their forked tongues unnumbered serpents show,
Their tainted breath emitting poisonous fire,
All turn on Psyche as their mortal foe (C. 3, p. 470).

So war die Halle des Pandämonium plötzlich mit Schlangen gefüllt:

. . . . . he hears
On all sides, from innumerable tongues
A dismal universal hiss . . .
. . . . . He would have spoke,
But hiss for hiss return'd with forked tongue
To forked tongue; for now were all transform'd
Alike; to serpents all . . . .
. . . . . Dreadful was the din
Of hissing through the hall . . . . (P. L. X. 506 ff.).

Auch die unmittelbar vorausgehende Scene im „Bower of loose Delight“, in der Psyche der Becher der Wollust kredenzt wird (s. oben p. 65), führt unsere Gedanken sofort zu Milton, in den Palast des Comus, der der Lady den Becher mit dem Zaubertrank in die Hand zwingen will.

Eine Huldigung unserer Dichterin für einen ihrer Vorgänger im 18. Jahrhundert erkennen wir in einigen Versen vor ihrer kurzen Schilderung der „Coast of Spleen“:

Who has not listened to his tuneful lay,
That sings so well the hateful cave of Spleen? (C. 5, p. 508).

Im Jahre 1737 erschien, kurz nach dem Tode des Dichters Matthew Green (1696—1737), ein Gedicht, betitelt „The Spleen“ [1]). In lebhafter, geistreich witzelnder und überraschend originelle Gedankenblitze entsendender Rede beschreibt der Verfasser seinem Freunde, Mr. Cuthbert Jackson, dem das Gedicht gewidmet ist, das Verfahren, das er selbst angewendet habe, um Ärger und Überdruss aus seinem Leben zu verbannen. Seine Ausführungen

[1]) cf. „The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper etc.“ The additional lives by Alexander Chalmers, F. S. A. In twenty-one volumes; London 1810; vol. XV, p. 163 ff.

gipfeln darin, dass wahre Zufriedenheit, der sicherste Schutz gegen Spleen, am besten in einem einsamen Landhaus, in lieblicher Umgebung erlangt werden könne. Den Schluss des etwa 900 paarweise gereimte, vierfüssige, jambische Verse enthaltenden Gedichtes bildet eine Allegorie des menschlichen Lebens, das einer durch Vernunft zu steuernden Barke verglichen wird:

Thus, thus I steer my bark, and sail
On even keel with gentle gale;
At helm I make my reason sit,
My crew of passions all submit.
If dark and blust'ring prove some nights,
Philosophy puts forth her lights;
Experience holds the cautious glass,
To shun the breakers, as I pass,
And frequent throws the wary lead,
To see what dangers may be hid;
And once in seven years I'm seen
At Bath or Tunbridge, to careen.
Though pleas'd to see the dolphins play,
I mind my compass and my way,
With store sufficient for relief,
And wisely still prepar'd to reef,
Nor wanting the dispersive bowl,
Of cloudy weather in the soul,
I make, (may Heav'n propitious send
Such wind and weather to the end)
Neither becalm'd, nor over-blown,
Life's voyage to the world unknown (p. 169).

Dieses Bild mag wohl in Mrs. Tighe den Gedanken der Schöpfung der „Coast of Spleen" angeregt haben, die der Barke Psyches und ihrer Begleiter gefährlich zu werden droht, durch „Liebe" und „Beständigkeit" jedoch glücklich überwunden wird. In den Einzelheiten aber weist ihre Schilderung der Küste und ihrer Schrecken keine Uebereinstimmungen mit Greens Gedicht auf.

Noch ein zweites Mal scheint die Dichterin das Vorbild einer ihrer Allegorieen selbst anzugeben. In der Inhaltsangabe an der Spitze des 4. Gesanges ist zu lesen: — Credulity represented, according to a Picture by Apelles, as an old Woman, the devoted prey of Slander, or the Blatant Beast — . . . .
Die Schilderung des Gedichtes lautet:

It was a helpless female who exclaimed,
Whose blind and aged form an ass sustained:
Misshaped and timorous, of light ashamed,
In darksome woods her hard-earned food she gained,
And her voracious appetite maintained,
Though all-devouring, yet unsatisfied;
Nor aught of hard digestion she disdained,

What'er was offered greedily she tried,
And meanly served, as slave, whoever food supplied.

A cruel monster now her steps pursued,
Well known of yore, and named the Blatant Beast,
And soon he seized his prey with grasp so rude,
So fiercely on her feeble body prest,
That had the courteous knight not soon released
Her unresisting limbs from violence,
She must have sunk by his rough jaws opprest (C. 4, p. 482).

Blicken wir von dieser Schilderung auf die von Lucian überlieferte Beschreibung des die Verläumdung darstellenden Gemäldes des Apelles, so bemerken wir, dass Mrs. Tighes Hinweis auf diese Quelle ihrer Darstellung auf einem Irrtum beruht; denn bei Apelles ist die Leichtgläubigkeit durch einen Mann vertreten und auch die anderen Einzelheiten der Schilderung unserer Dichterin weichen von dem Gemälde ab[1]).

Betrachten wir nun zum Schlusse Mrs. Tighes Psyche-Dichtung als Ganzes in ihrem Verhältnis zum Psychemärchen des Apuleius, so erkennen wir so weittragende Abweichungen, dass wir für das Werk unserer Dichterin kaum noch die Geltung einer Version des lateinischen Originals in Anspruch nehmen können.

Nur der Name der Heldin und ihres Geliebten, sowie die in den beiden ersten Gesängen als Vorfabel berichteten Schicksale

---

[1]) G. Wustmann giebt in seiner Abhandlung: „Apelles' Leben und Werke" (Leipzig 1870), p. 75, folgende Beschreibung des die „Verläumdung" darstellenden Gemäldes:

„Rechts auf dem Bilde sass ein Mann, der zur Bezeichnung seiner thörichten Leichtgläubigkeit mit unverhältnismässig grossen Ohren gemalt war und die Hand begierig einem Weibe entgegenstreckte, welches auf ihn zukam. Dies war eben die Verläumdung. Sie war dargestellt als eine weibliche Gestalt von gleissender Schönheit und erregt von glühendem Zorn. In der linken Hand schwang sie einer Furie gleich eine lodernde Fackel, mit der Rechten schleifte sie einen Jüngling an den Haaren herbei, der die Hände zum Himmel emporstreckte, um die Götter zu Zeugen seiner Unschuld anzurufen. Dem Leichtgläubigen zur Seite standen, wahrscheinlich ihm boshaft in's Ohr flüsternd, zwei weitere weibliche Gestalten, die Unwissenheit und das Misstrauen. Der Verläumderin schritt als Führer der Neid voran, eine männliche Gestalt, bleich, hässlich, abgezehrt und mit stechendem Blick. Zwei weibliche Gestalten folgten ihr nach, sie schmückend und mit Worten und Geberden vorwärts drängend; es war die Nachstellung und die Täuschung. Ihnen folgte, in ein schwarzes Gewand gehüllt und mit wild aufgelöstem Haar, die Reue. Sie hatte das Haupt zurückgewandt und blickte voll Scham auf die letzte herankommende Gestalt, die das Gemälde auf der linken Seite abschloss — die Wahrheit. . . ."

der Psyche bis zur Stellung der Aufgabe im Venustempel sind Apuleianisch, und auch diese sind starken Abänderungen unterworfen worden.

In den vier letzten Gesängen, mit denen die Handlung eigentlich erst einsetzt, tritt uns Psyche keineswegs als die „Seele" entgegen, die den Himmel zu erringen strebt, sondern als irdisches Wesen, das, von der als Ritter verkleideten Liebe geleitet und beschützt, durch Mühsal und Kampf sich das Recht auf ihre Liebe erwirbt. Die allegorische Deutung, die Fulgentius und, zum Teil von ihm abhängig, die früheren englischen Psyche-Dichter dem Märchen gaben, ist bei Mrs. Tighe spurlos verschwunden.

Zwar ist auch ihr Gedicht allegorisch, aber unter dem mächtigen Einfluss Spensers im Sinne und im Stile der romantischen Rittererzählungen des Mittelalters; ihr Grundgedanke ist die Sieghaftigkeit der wahren Liebe. Die Dichterin sagt selbst darüber in der das Gedicht eröffnenden Strophe:

Let not the rugged brow the rhymes accuse,
Which speak of gentle knights and ladies fair,
Nor scorn the lighter labours of the muse,
Who yet, for cruel battles would not dare
The low-strung chords of her weak lyre prepare;
But loves to court repose in slumbery lay,
To tell of goodly bowers and gardens rare,
Of gentle blandishments and amorous play,
And all the lore of love, in courtly verse essay (p. 431).

Vom ästhetischen Standpunkt aus wird man der Schöpfung der Irländerin einen grossen Reichtum der Schilderung, geschmackvolle Gleichnisse und wohllautende Verse zugestehen und das ihr von Männern wie Leigh Hunt, Thomas Moore und von ihrer Dichterkollegin Mrs. Hemans gespendete Lob begreifen. Wenn aber der Verfasser des ihr im D. N. B. gewidmeten Artikels, der diese lobenden Stimmen registriert, sein eigenes Urteil in die Worte kleidet: *The verse is melodious, and the tale is told with pleasing directness and simplicity,* so wird der aufmerksame Leser ihm das Lob des Verses rückhaltlos zugestehen, aber die Betonung der Einfachheit der Erzählung beanstanden im Hinblick auf die zum Teil recht komplizierten Allegorieen der Tighe'schen Dichtung.

XIV. Elizabeth Barrett-Browning:

Es ist bezeichnend, dass die Cupido-Psyche-Fabel auch in der Dichtung der grössten Dichterin Englands aus der 1. Hälfte

des 19. Jahrhunderts Spuren hinterlassen hat — in der Dichtung der Mrs. Barrett-Browning.

Von Jugend auf nach tiefinnerlicher Beschäftigung mit den Stoffen des klassischen Altertums hindrängend — schon im 15. Lebensjahre verfasste sie ein Epos, „The Battle of Marathon“[1]) — ist die Dichterin auch im späteren Lebensalter wieder und wieder gern zu ihrer alten Neigung, der Bearbeitung klassischer Stoffe, zurückgekehrt.

Eine zweifache Übersetzung des „Gefesselten Prometheus“ des Aeschylus[2]), das melodische lyrische Gedicht: „A Lament for Adonis. From the Greek of Bion“[3]), und eine Reihe metrischer Übersetzungen aus Theocritus[4]), Apuleius[5]), Nonnus[6]), Hesiod[7]), Euripides[8]), Homer[9]), Anacreon[10]) sind die Früchte ihrer Betätigung auf diesem Gebiete.

Diese Übersetzungen erstrecken sich sämtlich auf kleinere, aus dem Zusammenhang herausgelöste Stellen, deren Verständnis des Lesers Belesenheit zur Voraussetzung hat. Sie stellen somit keine in sich abgeschlossenen, poetischen Schöpfungen dar, sondern nur Bruchstücke, Versuche einer sich selbst erprobenden Übersetzungskunst.

Apuleius nimmt unter diesen sieben nur durch fragmentarische Übersetzungen vertretenen klassischen Autoren eine dominierende Stellung ein, denn aus seinem Psychemärchen hat El. B.-B. die verhältnismässig grösste Anzahl von Episoden — es sind ihrer zehn — herausgegriffen.

Als Metrum verwendet die Dichterin den fünffüssigen jambischen Vers mit bunt abwechselnder Reimordnung, welche paarweise und kreuzweise gereimte Zeilen ohne Gesetzmässigkeit aufeinander folgen lässt, sodass auch wiederholt die letzte, kürzere Zeile eines Abschnittes ohne Reimanlehnung nachhinkt (vgl. p. 180 V. 35; p. 183, Psyche and Cerberus', V. 11). Ausnahmen von dieser allgemeinen Ungebundenheit bilden die 2. Episode (‚Psyche wafted by Zephyrus', p. 178: a b a b c d c d e f e f), die sehr kurze achte

---

[1]) Vergl. über das Leben und Schaffen der Dichterin neuerdings besonders Germaine-Marie Merlette, Etude sur la Vie et les Oeuvres d'E. B. B.; Paris 1905; eingehend besprochen von Koeppel, E. St. 37, 265 ff.

Weitere Literaturangaben bei O. Jiriczek, „Viktorianische Dichtung, eine Auswahl . . .“ Heidelberg 1907, p. 2. Nach einer Notiz in d. E. St. 38, 458 ist in Münster eine Dissertation über E. B.-B's. klassische Studien in Arbeit.

[2]) Elizabeth Barrett-Browning's Poetical Works. Ninth Edition. In five volumes. London 1871. Vol. 1, p. 137 ff.

[3]) ib, p. 191 ff. [4]) Vol. IV, p. 171 ff.

[5]) ib., p. 176 ff. [6]) ib., p. 187 ff.

[7]) ib., p. 192. [8]) ib., p. 193 f.

[9]) ib., p. 195 ff. [10]) ib., p. 202 f.

(‚Psyche and Venus', p. 185: a a a) und die neunte (‚Mercury carries Psyche to Olympus', p. 185: a a b b).

Die Übersetzung erstreckt sich auf folgende Episoden des Psychemärchens:

I. ‚Psyche gazing on Cupid'. (Metamorph., Lib. IV[1]) [$V_{22\ f.}$]), p. 176 ff.
II. ‚Psyche wafted by Zephirus'. (Metamorph., Lib. IV. [IV_{35}]), p. 178.
III. ‚Psyche and Pan'. (Metamorph., Lib. V. [$V_{25\ f.}$]), p. 179 f.
IV. ‚Psyche propitiating Ceres'. (Metamorph., Lib. VI. [$VI_{2\ f.}$]), p. 180 ff.
V. ‚Psyche and the Eagle'. (Metamorph., Lib. VI. [VI_{15}]), p. 182 f.
VI. ‚Psyche and Cerberus'. (Metamorph., Lib. VI. [VI_{19}, vergl. jedoch unten p. 84 f.]), p. 183.
VII. ‚Psyche and Proserpine'. (Metamorph., Lib. VI. [VI_{20}, vergl. jed. unten p. 85]), p. 184.
VIII. ‚Psyche and Venus'. (Metamorph., Lib. VI. [VI_{21}]), p. 185.
IX. ‚Mercury carries Psyche to Olympus'. (Metamorph., Lib. VI. [VI_{23}]), p. 185.
X. ‚Marriage of Psyche and Cupid'. (Metamorph., Lib. VI. [$VI_{23\ f.}$]), p. 185 f.

Soweit es sich bei der Umwandlung aus einer Prosaerzählung in die nach metrischen Grundsätzen geregelte Dichtersprache ermöglichen lässt, hat die Übersetzerin den Inhalt der betreffenden Stellen treu wiedergegeben. Man erkennt deutlich die ohne jeden auffälligen Zwang durchgeführte Absicht, Gedanken für Gedanken festzuhalten. Dass das Metrum manchmal die Einfügung kleiner, von der Vorlage unabhängiger Sätzchen forderte, sowie dass der Prosaerzählung gelegentlich durch die Einführung neuer, belebender Vergleiche und Gedanken eine poetische Prägung verliehen wurde, lag in der Natur der metrischen Übersetzung und in der originellen Begabung der Übersetzerin.

Einige Beispiele solcher Ausschmückungen mögen angeführt werden:

On the god's shoulders, too, she marked his wings
Shine faintly at the edges and resemble
A flower that's near to blow. The poet sings
And lover sighs, that Love is fugitive;
And certes, though these pinions lay reposing,
The feathers on them seemed to stir and live
As if by instinct, closing and unclosing (I., p. 177).

[1]) Eine falsche Angabe; die eckigen Klammern geben die genauen Stellen nach dem Beckschen Texte an. Infolge dieses Fehlers wurde dieses Bruchstück, das als zweites zu erscheinen hätte, an den Anfang gestellt.

By Zephyrus she was enwrapt and taken
Still trembling, — like the lilies planted high, —
Through all her fair white limbs . . . . . (II., p. 178)

Pan sagt zu Psyche:

And if I read aright, as soothsayer should,
Thy faltering steps of heavy pilgrimage,
Thy paleness, deep as snow we cannot see
Thy roses through, — thy sighs of quick returning,
Thine eyes that seem, themselves, two souls in mourning, —
Thou lovest, girl, too well, and bitterly! (III., p. 179 f.).

Der Adler Jupiters füllt die Schale mit dem stygischen Wasser und

. . . . bears it in his beak, incarnadined
By the last Titan-prey he screamed to have;
And . . . . . (V., p. 183).

Then Jove commanded the god Mercury
To float up Psyche from the earth. And she
Sprang at the first word, as the fountain springs,
And shot up bright and rustling through his wings (IX., p. 185).
And Jove's right-hand approached the ambrosial bowl
To Psyche's lips, that scarce dared yet to smile (X., p. 185).

Eine Verschmelzung zweier bei Apuleius getrennter Episoden hat sich Mrs. B. zur Abrundung ihrer Fragmente in folgenden beiden Fällen gestattet.

Bei Apuleius erhält Psyche durch einen Turm ausführliche Verhaltungsmassregeln über ihren Weg zur Unterwelt (Met. VI_{17-19}), die Ausführung dieser Vorschriften durch Psyche wird dann nochmals kurz berichtet (Met. VI_{20-21}). Unsere Dichterin bietet aus der Rede des Turmes nur die Beschreibung des dreiköpfigen Höllenhundes, und zwar nicht als eine der Vorschriften des bei ihr nicht erwähnten Turmes, sondern durch Erzählung der Vorgänge beim Eintritt Psyches in die Unterwelt:

A mighty dog with three colossal necks,
And heads in grand proportion; vast as fear,
With jaws that bark the thunder out that breaks
In most innocuous dread for ghosts anear,
Who are safe in death from sorrow: he reclines
Across the threshold of queen Proserpine's
Dark-sweeping halls, and, there, for Pluto's spouse,
Doth guard the entrance of the empty house.
When Psyche threw the cake to him, once amain
He howled up wildly from his hunger-pain,
And was still, after. — (VI., p. 183);

vergl. bei Apuleius: canis namque praegrandis teriugo ei satis amplo capite praeditus, immanis et formidabilis, tonantibus oblatr-

faucibus mortuos, quibus iam nil mali potest facere, frustra territando ante ipsum limen et atra atria Proserpinae semper excubans seruat uacuam Ditis domum (Met. VI_{19}); offulae cibo sopita canis horrenda rabie (Met. VI_{20}).

Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse im 2. Falle. Bei Ap. befiehlt Venus Psyche, von Proserpina soviel Schönheit zu erbitten, als sie, Venus, für einen Tag bedürfe; die ihrige sei ihr bei der Pflege des verwundeten Sohnes entschwunden (Met. VI_{16}).

Bei Proserpina angekommen, entledigt sich Psyche ihres Auftrages, worüber Ap. nur bemerkt: . . . . Veneriam pertulit legationem (Met. VI_{20}).

Mrs. B.-Br. hingegen lässt Psyche selbst in der Unterwelt die Bitte der Venus der Proserpina vortragen:

And when she had given the pix in humble duty,
And told how Venus did entreat the queen
To fill it up with only one day's beauty
She used in Hades, star-bright and serene,
To beautify the Cyprian, who had been
All spoilt with grief in nursing her sick boy, —
Then Proserpine, in malice and in joy,
Smiled in the shade . . . (VII., p. 184).

Dieses böse Lächeln der Proserpina ist ein frei erfundener Zusatz.

Ein Missverständnis der Dichterin liegt vor, wenn sie in der Schilderung der von Zephyrus getragenen Psyche die Worte *reflato sinu* (Met. IV_{35}) übersetzt mit:

Her very bosom eddying with surprise . . . . (II., p. 178).

Eine andere Verschiedenheit findet ihre Erklärung darin, dass der von Mrs. Br. benützte Text ihr eine alte Textvariante geboten zu haben scheint, die in den neueren Ausgaben des Originals nur in dem kritischen Apparat verzeichnet zu sein pflegt. Das Wasser der Styx- und Cocytusquelle will sich von dem Adler nicht schöpfen lassen: nolentes aquas et ut abiret innoxius minantes excipit . . . . (Met. VI_{15})[1]. Unsere Dichterin aber übersetzte: He takes it, fills it from the willing wave (V., p. 183) auf Grund der Lesart uolentes.

---

[1] Vergl. Becks Text uud die 5., von Adolf Michaelis besorgte Ausgabe des Jahnschen Textes: Apulei Psyche et Cupido, recensuit et emendavit Otto Jahn; editio quinta; Lipsae MDCCCCV.

XV. William Morris:

„The Story of Cupid and Psyche".

In den Jahren 1868—70 veröffentlichte William Morris[1]) (1834—1896), der vielseitige Verfasser von „The Life and Death of Jason" (1867), „The Story of Sigurd the Volsung" (1877) usw., der zeitweilige Herausgeber der sozialistischen Zeitschrift „Commonweal" sowie (in Gemeinschaft mit Eiríkr Magnússon) der „Saga Library", der Übersetzer der „Odyssee", der „Aeneide" und des Beowulfliedes, sein grösstes Werk: „The Earthly Paradiese".

Diese umfangreiche Dichtung — sie enthält an 40 000 Verse — ist zusammengesetzt aus 24 Einzelerzählungen, die nach der Art der „Canterbury Tales" Chaucers[2]) durch eine Rahmenerzählung verbunden sind[3]). Von tiefer Sehnsucht nach dem Lande des Glückes ergriffen, ziehen wagemutige, nordische Seefahrer aus, um das irdische Paradies zu suchen. Nach langen Irrfahrten landen sie auf einer Insel, die von den Nachkommen griechischer Kolonisten bewohnt ist. Abwechselnd erzählen sich die Seefahrer und die Bewohner der Insel Geschichten aus längst entschwundener Zeit, orientalische Märchen, klassische Fabeln und altnordische Heldensagen[4]).

Vier Abschnitte enthält Morris' Gedicht: „Spring", „Summer", „Autumn" and „Winter"; auf jeden Monat entfallen zwei Erzählungen. In der ersten Mai-Erzählung erkennen wir unser Psychemärchen[5]), „The Story of Cupid and Psyche".

Riegel bezeichnet diese von einem der alten Griechen vorgetragene Dichtung als eine der besten Leistungen des Dichters (p. 18),

---

[1]) Über Leben und Werke vergl. Aymer Vallance, „W. M., His Art, his Writings and his Public Life". London, 1897; J. W. Mackail, „The Life of W. M." 2 Bde., London 1899; und neuerdings auch die knappe Biographie bei O. Jiriczek „Viktorianische Dichtung", p. 345 ff.

[2]) Morris selbst hat eine Neuausgabe der „Canterbury Tales" mit künstlerischem Buchschmuck veranstaltet (vergl. Vallance, p. 406 ff.).

[3]) Vergl. über derartige Rahmenerzählungen Herm. Varnhagen, „Longfellows ‚Tales of a Wayside Inn' und ihre Quellen." Berlin 1884, p. 1 ff.

[4]) Über die Quellen dieser Erzählungen vergl. Julius Riegel, „Die Quellen von William Morris' Dichtung ‚The Earthly Paradise'". Erlanger Beiträge zur englischen Philologie, IX. Heft. Erlangen und Leipzig 1890.

[5]) Die vorliegende Arbeit beruht auf dem Texte der vierbändigen Ausgabe der Jahre 1880—81: „The Eartly Paradise" A Poem by William Morris, Author of „the Life and Death of Jason". Part II. Eighth Edition. London, 1880, p. 5 ff.

denn „seine Schöpfung erwecke in allen Teilen in uns ein Gefühl grosser Befriedigung und nichts störe den hohen Genuss, der uns durch dieselbe bereitet werde".

Ich möchte mich dieser Ansicht rückhaltlos anschliessen, ja noch mehr, ich möchte behaupten, dass die Morrissche Erzählung eine der lieblichsten und anmutigsten englischen Versionen des Psychemärchens ist, die mir bekannt geworden sind. Fast alle Bedingungen sind erfüllt, die dem Gedichte einen dauernden Wert geben können: eine scheinbar spielende Sicherheit in der Beherrschung der Sprache, die, dem Stoff gemäss, durch geschickte Verwendung des Stabreims, durch archaisierende Redewendungen und Wortformen in altertümliche Bahnen geleitet wird, ein weises Durchflechten des klassischen Märchens mit modernen Anschauungen erfreuen uns nicht minder als eine überaus durchsichtige, stets aber reizvolle Motivierung alles Geschehens.

William Morris war ein schwärmerischer Idealist; das erkennen wir auch in seinem „Earthly Paradise". Schon in der Zeit, als dies Werk entstand, brechen sich bei Morris die Gedanken Bahn, denen er später als Herausgeber der Zeitschrift „Commonweal" und als Verfasser zahlreicher politischer Schriften Ausdruck verliehen hat. Wir werden auch in unserer „Story of Cupid and Psyche" den Einfluss jener Ideen erkennen.

Dass Morris später (1890), kurz vor seinem Tode (1896), die Unerfüllbarkeit der Bestrebungen des Sozialismus eingesehen und sich unter schweren Kämpfen von der aktiven sozialistischen Partei zurückgezogen hat, mag nebenbei erwähnt werden. Zum Verständnis der Morrisschen Auffassung in manchen Zusätzen zu unserem Psychemärchen können uns selbstverständlich nur seine Anschauungen aus dem Ende der 70er Jahre dienen.

„The Story of Cupid and Psyche" besteht aus ungefähr 2500 fünffüssigen jambischen Versen, die nach dem Vorbilde der „Canterbury Tales" zu heroischen Reimpaaren verbunden sind. An besonders hervorzuhebenden Stellen, beim Orakelspruch (p. 7 f.) und bei dem Begrüssungsgesang der unsichtbaren Stimmen im Tale Cupidos (p. 27 f.) verwendet Morris die siebenzeilige Stanza, die Lieblingsstrophe Chaucers.

Inhaltlich lehnt sich die Dichtung in der Hauptsache an die Erzählung des Apuleius an. Riegel sagt darüber in seiner oben erwähnten Untersuchung (p. 18)[1]: „Überall erblickt man die verbessernde und veredelnde Hand des Künstlers. Einige triviale Züge seiner Vorlage hat Morris weggelassen; an anderen Stellen hat er glückliche Aenderungen vorgenommen. In allen Hauptpunkten hält er sich jedoch ziemlich genau an seine Quelle".

Wenn ich trotz dieser die Morrissche Dichtung vom irdischen Paradies umfassenden Quellenstudie doch noch auf das Psychemärchen

[1]) „The story of Cupid and Psyche" ist dort infolge eines Druckfehlers als 4. (statt 5.) Geschichte bezeichnet.

eingehe, so geschieht das, weil die Riegelsche Untersuchung für eine Spezialarbeit über die englischen Psyche-Versionen nicht erschöpfend genug und auch nicht ganz frei von Ungenauigkeiten ist. Ich gebe zunächst die Richtigstellungen und Ergänzungen im Anschluss an die Riegelsche Besprechung:

Ein offenbares Versehen Riegels liegt in dem Satze: „Bei Apuleius zuerst Orakelspruch, unbeeinflusst durch Amor, dann Begegnung zwischen Venus und Amor. Bei Morris zuerst Begegnung zwischen Venus und Amor, dann der von letzterem inspirierte Orakelspruch" (p. 18 f.). Auch bei Apul. findet die Begegnung der Venus mit Amor v o r dem Orakelspruch statt; der einzige Unterschied zwischen der Quelle und der Morrisschen Fassung ist, dass in dieser der Orakelspruch unter dem Einflusse Cupidos erfolgt:

And now that he might come to this fair end,
He found Apollo, and besought him lend
His throne of divination for a while,
Whereby he did the priestess so beguile,
She gave the cruel answer ye have heard (p. 20).[1])

Riegels Bemerkung: „Amor . . . . lässt die Schwestern schliesslich durch den Zephyr herbeibringen, jedoch nicht von jener Felsenhöhe, sondern aus ihren Gärten hinweg, in denen sie plötzlich ohnmächtig und bewusstlos geworden sind", stimmt nicht ganz mit der Morrisschen Darstellung überein. M. berichtet, dass Psyche, als sie am Tage nach der Gewährung ihrer Bitte aus einem kurzen Schlummer erwacht, die Schwestern vor sich stehen sieht. Aus deren Mund erfährt sie, wie sie hergekommen sind. Die eine sei am frühen Morgen in ihrem Garten spazieren gegangen, da plötzlich habe sie eine tiefe Ohnmacht gefangen genommen und beim Erwachen habe sie sich hier bei Psyche befunden. Die andere Schwester erzählt, ihr habe sich inmitten emsiger Tätigkeit am Webstuhl plötzlich wie mit einem Zauberschlage die altgewohnte Umgebung in die jetzige verändert (p. 36). Dass Zephyrus sie herbeigetragen hat, erfahren wir erst bei der Heimkehr der Beiden.

Wie schon mehrere seiner Vorgänger, z. B. Heywood, lässt Morris die 2. und 3. Begegnung der Schwester zur Beschleunigung der Handlung zusammenfallen. Über diesen 2. Besuch der Schwestern sagt Riegel: „Nach Morris giebt ein von der neidischen Venus eingegebener Traum Veranlassung zur zweiten Begegnung . . . ." (p. 19). Auch diese Angabe weicht von dem Morrisschen Text ab: nicht V e n u s ist die Verursacherin des Traumes, sondern die neidische E r i s, die Göttin der Zwietracht:

. . . s h e t h a t t h r e w t h e g o l d e n a p p l e d o w n
Upon the board, and lighted up Troy town,

[1]) Auch bei Marmion wird der Orakelspruch durch Cupido veranlasst, aber in durchaus verschiedener Weise (I $1_{210\ ff.}$, vergl. oben p. 33).

Apuleius in einen Ritterroman voll wunderbarer Abenteuer verwandelt — in eine Irrfahrt der Liebe, deren Stationen uns manchmal an die Landkarte der Liebe in dem Roman Clélie (1654) der Madeleine de Scudéry erinnern; namentlich von dem Island of Indifference der Mrs. Tighe wird mancher Leser auf den Lac d'Indifférence der Französin zurückblicken.

Dass unsere Dichterin sich aber keineswegs mit einer Imitation der Spenserschen Figuren begnügte, sondern sehr oft aus ihrer eigenen Einbildungskraft schöpfte, soll uns ein Ueberblick über die, wie es scheint, von ihr selbst ersonnenen allegorischen Gestalten beweisen:

„Retirement": ein alter Eremit, der in ärmlicher Hütte wohnt, dicht bei einer ewig rieselnden Quelle. Er bewirtet die Hilfesuchenden und spricht ihnen Trost zu (C. 3, p. 471).

„Vanity": ein königlich geschmücktes Weib, in einem Pantherwagen thronend; the child of folly and of pride (C. 3, p. 475); begleitet von ihrer Dienerin Lusinga („Flattery").

„Ambition": ein stolzer Ritter mit blendendem Stern auf dem Helmkamm, der Herr eines kühn emporragenden Schlosses, der Bruder der Vanity (C. 3, p. 476).

„Disfida": („Suspicion"), die abgezehrte, hohläugige, einsame Gebieterin eines gothischen Schlosses, die Herrin der „Credulity" (C. 4, p. 485). Zornig sendet sie denen, die vor ihr flüchten wollen, ihre Diener nach, „the scowling band", die Verkörperung quälender, argwöhnischer Gedanken, die ihre Opfer dem Zauberer Geloso („Yealousy") überliefern.

„Hymen": „the festive, love-attending boy", ein Page der „Chastity", ein Freund des treuen „Constance", öffnet Psyche und ihrem Ritter das Tor der Burg der Keuschheit (C. 5, p. 499) und begleitet sodann Psyche und ihren Beschützer als warnender Ratgeber auf der gefahrvollen Seereise, bis sie glücklich am Ziel angekommen sind (C. 5, p. 508 ff.).

„Patience": eine in einer Grotte am Meeresstrande hausende, in ihr Schicksal ergebene Jungfrau, barfüssig und barhäuptig, bei welcher Psyche freundliche Aufnahme findet. Patience ist durch feindliche Gewalten in früher Jugend von ihrem Geliebten, „Courage", getrennt worden und lebt nun auf einem felsigen Eiland in stiller Hoffnung auf die Rückkehr seiner Barke. Sie hat sich selbst die Aufgabe gestellt, schiffbrüchigen, der „Coast of Spleen" entronnenen Seefahrern in ihrer stillen Grotte die Ruhe wiederzugeben (C. 5, p. 509 ff.).

„Indifference": Glacella, die Königin der Insel Petrea, lässt durch ihre im Düstern heranschleichenden Sklaven ihr Opfer in ihren Eispalast entführen. Sie tritt der friedlos umherirrenden Seele unter dem unrechtmässigerweise geführten Namen der edlen „Philosophy" entgegen und überliefert sie der Führung ihres Gemahls.

„Selfishness": der übellaunische Gemahl der Indifference, ihr treuer Helfer. Der Egoismus sucht Psyche für das Reich der Glacella zu gewinnen, indem er ihr Befreiung von „Sorrow", „Care" und „Want" sowie völlige „Independence" verspricht. Selbst die Liebe würde ihr Herz nicht mehr beunruhigen können.

Hin und wieder glauben wir auch die Nachwirkung anderer Dichter zu erkennen, besonders deutlich an einer Stelle den Einfluss Miltons. Als Psyche im „Bower of loose Delight" den Lockungen der Sinne widersteht, sieht sie sich plötzlich von zahllosen Schlangen bedroht:

Hissing aloud with undulations dire,
Their forked tongues unnumbered serpents show,
Their tainted breath emitting poisonous fire,
All turn on Psyche as their mortal foe (C. 3, p. 470).

So war die Halle des Pandämonium plötzlich mit Schlangen gefüllt:

. . . . . he hears
On all sides, from innumerable tongues
A dismal universal hiss . . .
. . . . . He would have spoke,
But hiss for hiss return'd with forked tongue
To forked tongue; for now were all transform'd
Alike; to serpents all . . . .
. . . . . Dreadful was the din
Of hissing through the hall . . . . (P. L. X. 506 ff.).

Auch die unmittelbar vorausgehende Scene im „Bower of loose Delight", in der Psyche der Becher der Wollust kredenzt wird (s. oben p. 65), führt unsere Gedanken sofort zu Milton, in den Palast des Comus, der der Lady den Becher mit dem Zaubertrank in die Hand zwingen will.

Eine Huldigung unserer Dichterin für einen ihrer Vorgänger im 18. Jahrhundert erkennen wir in einigen Versen vor ihrer kurzen Schilderung der „Coast of Spleen":

Who has not listened to his tuneful lay,
That sings so well the hateful cave of Spleen? (C. 5, p. 508).

Im Jahre 1737 erschien, kurz nach dem Tode des Dichters Matthew Green (1696—1737), ein Gedicht, betitelt „The Spleen" [1]). In lebhafter, geistreich witzelnder und überraschend originelle Gedankenblitze entsendender Rede beschreibt der Verfasser seinem Freunde, Mr. Cuthbert Jackson, dem das Gedicht gewidmet ist, das Verfahren, das er selbst angewendet habe, um Ärger und Überdruss aus seinem Leben zu verbannen. Seine Ausführungen

[1]) cf. „The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper etc." The additional lives by Alexander Chalmers, F. S. A. In twenty-one volumes; London 1810; vol. XV, p. 163 ff.

oder wenigstens zu mildern. Marmion lässt die Bestrafung nur an einer von den beiden Schwestern ausführen (vergl. oben p. 31 f.), Gurney berichtet einfach den Tod der Schwestern, ohne ihn auf Psyches Zutun zurückzuführen (vergl. oben p. 60), und Thomas Heywood lässt beide sogar straflos ausgehen, auf Psyches eigene Fürbitte hin (vergl. oben p. 18).

4) Bei Apul. ist in der ersten Aufgabe Psyches von sieben Kornarten die Rede: *frumentum, hordeum, milium, papaver, cicer, faba, lens* (Met. VI $_{10}$) — bei Morris bringen die Dienerinnen der Venus zwei grosse, zum Bersten gefüllte Säcke der verschiedensten Körner herangeschleppt:

And from their hempen mouths a stream did pour
Of mingled seeds, and grain, peas, pulse, and wheat,
Poppies and millet, and coriander sweet,
And many another brought from far-off lands (p. 70).

Wie Gurney (vergl. oben p. 61) hat Morris, um die Schwierigkeit der Aufgabe recht deutlich zu machen, die Zahl der Kornarten ins Unzählbare gesteigert. Abweichend von Apuleius ist schon in den früheren Versionen, besonders deutlich bei Heywood der Gedanke aufgetaucht, Psyches Helfer bei Erfüllung der Aufgaben seien von Cupido gesandt — auch Morris lässt Cupido, wenigstens bei der Körneraufgabe, helfen (p. 71).

5) Zu der verzweifelnden Psyche, die bei der letzten und schwierigsten Aufgabe an Selbstmord denkt, spricht bei Apuleius der Turm selbst, von dem sie sich herabstürzen will; bei Morris ergreifender die Stimme einer in Kummer und Schmach erschlagenen Königin, deren Körper unbegraben im Turme liegt (p. 80 f., vergl. Riegel p. 21). Bemerkenswert ist noch, dass bei Morris die Selbstbeherrschung der Psyche auf eine ungleich härtere Probe gestellt wird, dadurch dass der aus den Fluten des Unterweltstromes auftauchende, sie um Hilfe flehende Greis das Ansehen und die Stimme ihres Vaters hat (p. 85). Im Übrigen beweisen aber gerade diese Abenteuer der Psyche, dass Morris den Text des Apul. stets vor sich liegen hatte; die von Apul. gebrauchten Ortsnamen Lacedaemo und Taenarus (Met. VI $_{18}$) sind auch in seine Darstellung übergegangen:

. . . . . Psyche went
Bearing the casket, and her footsteps bent
To Lacedæmon, and thence found her way
To Tænarus . . . . . (p. 83).

6) Eine auffällige Zugabe des englischen Dichters ist die Erscheinung des Wundervogels Phoenix. Als Psyche trotz des strengen Verbotes das ihr von Proserpina für Venus überlieferte Kästchen öffnet, versinkt sie in einen todähnlichen Schlaf. In dieser Betäubung sieht sie der nach Aegypten fliegende Phoenix und meldet ihre Not mitleidig dem Liebesgott:

But as she lay the Phoenix flew along
Going to Egypt, and knew all her wrong,

And pitied her, beholding her sweet face,
And flew to Love and told him of her case;
And Love, in guerdon of the tale he told
Changed all the feathers of his neck to gold,
And he flew on to Egypt glad at heart (p. 90).

Doch kann diese merkwürdige Erweiterung von Apuleius selbst inspiriert sein: der so plötzlich erscheinende Phoenix erinnert uns sofort an die bei Apuleius ebenso plötzlich auftauchende, weissschimmernde Möve, die Venus von der Leidenschaft ihres Sohnes und seiner Verwundung Nachricht giebt (Met. V_{28}).

Durchgehends lässt sich das Bestreben des Dichters erkennen, die von Apul. kurz gemeldeten Handlungen zu motivieren und Lücken seiner Darstellung auszufüllen.

Auffällig erscheint uns bei Apuleius der Umstand, dass eingangs des Psychemärchens von einem König und einer Königin, den Eltern Psyches, erzählt wird: Erant in quadam ciuitate rex et regina (Met. IV_{28}). Dann hören wir noch, dass der Verlust der Tochter den Eltern bitteren Kummer bereitet, und dass Psyche Vater und Mutter zu trösten versucht. Nach dem Abschiede auf dem Opferfelsen jedoch scheint in Psyche die Erinnerung an die Mutter entschwunden zu sein, denn kein Wort der Sehnsucht nach dieser kommt aus ihrem Munde; sie denkt immer nur an die Schwestern. Schon Mrs. Tighe hat diesen Mangel der Erzählung des Apuleius empfunden und ihm dadurch abzuhelfen gesucht, dass sie in Psyche den Wunsch erwachen lässt, noch einmal nach dem Vaterhause, in die Arme der Mutter zurückzukehren (vgl. oben p. 69 f.).

Bei Morris finden wir eine andere Erklärung; von der am Anfang der Dichtung überhaupt nicht genannten Mutter Psyches hören wir später aus dem Munde einer der Schwestern selbst, dass sie seit langem tot ist:

. . . . . „Child, by this loving kiss",
Spake one of them, „and that remembered bliss
We dwelt in when our mother was alive . ." (p. 45).

Bei Apuleius ist die Leichtgläubigkeit der Psyche sehr befremdlich. Sie, die in jeder Nacht den Gott umarmt, glaubt der Lüge ihrer Schwester, dass sich ihr allnächtlich ein entsetzlicher Drache nahe: ' . . . immanem colubrum, multinodis uoluminibus serpentem, ueneno noxio colla sanguinantem hiantemque . . . .' (Met. V_{17}).

Bei Morris sagen die Schwestern, ein weiser Mann habe ihnen geoffenbart, dass Psyches Gemahl ein schrecklicher Drache sei, der alle hundert Jahre im Dunkel der Nacht die Gestalt eines Jünglings annehmen könne:

But every hundred years he hath this grace,
That he may change within this golden-place
Into a fair young man by night alone (p. 46).

Andererseits zeigt jedoch gerade diese Stelle in einem Punkte engen Anschluss an Apuleius: Die bevorstehende Geburt veranlasst

auch bei Morris das vermeintliche Ungeheuer, das Verschlingen seines Opfers hinauszuschieben:

. . . . he willeth for a time to save
Thy body, wretched one! that he may have
Both child and mother for his watery hell (p. 46).

Es ist dies die einzige Stelle, an der Morris die Geburt eines Kindes Psyches andeutet; das Ereignis selbst meldet er, im Gegensatze zu Apuleius, nicht.

Eine Erweiterung des lat. Psychemärchens liegt darin, dass M. dem Volke bei der Ausführung des göttlichen Befehles eine ausschlaggebende Rolle zuerteilt.

Bei Apuleius ist der Orakelspruch über Psyches Schicksal eine Privatangelegenheit der königlichen Hauses; die Untertanen des Königs werden nur beiläufig erwähnt: sie schliessen sich dem traurigen Zuge zum Opferfelsen an. Morris trägt in diese rein persönliche Angelegenheit einen Konflikt des Fürsten mit seinem Volk hinein. Dem Orakelspruch ist in seiner Version eine Drohung des Gottes beigefügt, bei Nichterfüllung der Forderung werde er das ganze Land verwüsten:

„And if thou sparest now to do this thing,
I will destroy thee and thy land also,
And of dead corpses shalt thou be the King,
And stumbling through the dark land shalt you go (p. 8).

Das Herz des Vaters sträubt sich, dem grausamen Befehle zu gehorchen — lieber will der König all seinen Besitz preisgeben, und mit seiner Tochter, Bettlern gleich, heimatlos durch die Lande pilgern, als sein geliebtes Kind opfern (p. 9). Da verbreitet sich das Gerücht von dem Schicksalsspruch unter dem Volke; es ahnt das Schwanken des Königs und eilt unverzüglich vor seinen Thron, um sein Recht zu fordern:

„For one man's daughter shall the people die,
And this fair land become an empty name,
Because thou art afraid to meet the shame
Wherewith the gods reward thy hidden sin?
Nay, by their glory d o u s r i g h t herein!“ (p. 11).

Der König ist bei Morris nicht der absolute Herrscher über das Volk, er ist ein Mann im Volke, dessen Tochter sich dem Wohl der Gesamtheit opfern m u s s. Einer aus dem drängenden Volkshaufen droht dem König mit Gewalt, wenn er sich dem Willen der erschreckten Menge widersetzen wolle[1]):

But if thou wilt not do the thing I say,
Then shalt thou live in bonds from this same day,

[1]) Dass der Dichter auch die Gefahren nicht verkannte, die in dieser E r z w i n g u n g des Volkswillens liegen, lässt sich aus dem wiederholten, leisen Tadel schliessen, der aus der Schilderung der Volksszene spricht.

And we will bear thy maid unto the hill,
And from the dread gods save the city still (p. 12).

Literarische Einflüsse sind in der Psyche-Dichtung des Morris nicht zu erkennen. An Chaucer werden wir einmal bei der Aufzählung der Bäume im Tale des Cupido erinnert:

And all about were dotted leafy trees,
The elm for shade, the linden for the bees
The noble oak, long ready for the steel
That in that place it had no fear to feel;
The pomegranate, the apple, and the pear,
That fruit and flowers at once made shift to bear (p. 22), —

vergleichbar mit „The Parlement of Foules" 176 ff. und der Spenserschen Nachahmung dieser Stelle F. Q. I 1 8 f. Die Morrissche Liste ist jedoch viel kürzer als die Baumkataloge der älteren Dichter und bietet keine wörtlichen Übereinstimmungen mit diesen.

Der grösste Schmuck der Morrisschen Dichtung sind die reizvollen Naturschilderungen, die an vielen Stellen eingeflochten sind. Das lachende, aber von ernsten grauen Bergen umrahmte Tal des Cupido, die heisse Sommerlandschaft mit ihren goldenen Kornfeldern, der von Rosen umkränzte Garten der Venus bilden einen reizvollen Hintergrund für Psyches holde Gestalt.

XVI. Robert Bridges:

„Eros & Psyche".

Im Jahre 1894 erschien bei George Bell and Sons in London eine neue, von dem Dichter selbst durchgesehene und zum Teil umgeschriebene Ausgabe des im Jahre 1885 zuerst veröffentlichten erzählenden Dichtung „Eros & Psyche" von Robert Bridges. Dieser auf dem Kontinent noch wenig bekannte, in seinem Vaterlande aber hochgeschätzte Dichter, der am 23. Oktober 1844 auf dem Lande in Kent geboren wurde, erhielt in Eton und Oxford eine sorgfältige akademische Bildung, und hat nach Abschluss seiner Universitätszeit zunächst einige Jahre lang Europa und den Orient bereist. Nach seiner Rückkehr widmete er sich medizinischen Studien und war dann als ausübender praktischer Arzt tätig. 1882 gab er seine Praxis auf und zog nach Yattendon in Berkshire, wo er sich verheiratete und festen Wohnsitz behalten hat.

Von seinen bisherigen Veröffentlichungen sind ausser der Psychedichtung besonders erwähnenswert:

1883 „Prometheus";

1890 „Shorter Poems", die im Jahre 1896 in fünfter, um ein

fünftes Buch vermehrter Auflage und auch seither in wiederholten Neudrucken erschienen sind;

1890 „The Growth of Love“;

1891 „Eden“: an Oratorio;

sowie seine Dramen

1885 „Nero;

1889 „The Feast of Bacchus“;

1890 „Palicio“;

„The Return of Ulysses“;

„The Christian Captives“;

„Achilles in Scyros“.

Bei der ausgesprochenen Vorliebe für klassische Stoffe, die diese Liste bekundet, ist es leicht verständlich, dass Bridges auch von der Erzählung des Apuleius gefesselt wurde. Vielleicht reizte es ihn auch, im Gegensatz zu der sehr freien, romantischen Wiedergabe des Märchens, die sein letzter Vorgänger Morris geboten hatte, eine der klassischen Tradition sich enger anschliessende Bearbeitung des lockenden Stoffes zu liefern.

Als Motto stehen vor seiner Psychedichtung die Verse:

L'anima semplicetta che sa nulla[1]).

Dante.

O latest-born, O loveliest vision far
Of all Olympus' faded hierarchy[2]).

Keats.

Das Gedicht ist, ähnlich wie die den verschiedenen Monaten zugeteilten Erzählungen in Morris' „Earthly Paradise“, den Jahreszeiten folgend in vier Abschnitte gegliedert, deren Inhalt durch eine jeweils am Anfang stehende kurze Skizze angegeben wird:

First Quarter, Spring [March-May]. Psyche's earthly parentage. Worshipped by men and persecuted by Aphrodite, she is loved and carried off by Eros.

---

[1]) Entnommen aus dem 16. Gesang des „Purgatorio“:

Esce di mano a lui, che la vagheggia
Prima che sia, a guisa di fanciulla
Che piangendo e ridendo pargoleggia,
L'anima semplicetta, che sa nulla,
Salvo che, mossa da lieto, fattore,
Volentier torna a ciò che la trastulla (P. XVI 85 ff.);

cf. „The Purgatory of Dante Alighieri“ ed. by Arthur John Butler. London, 1880; p. 193.

[2]) Zeile 24—25 der reizenden Keats'schen „Ode to Psyche“, die, von einem Traume des Dichters ausgehend, in schwärmerischen Worten Psyche besingt; cf. „The poetical Works of John Keats“ ed. by H. Buxton Forman, Third Edition, London 1889; p. 274 ff. Der erste von Br. zitierte Vers hat dort einen etwas abweichenden Wortlaut: O latest born and loveliest vision far.
Die Ode zeigt uns Psyche in den Armen des 'winged boy'.

Second Quarter, Summer [June—August]. Psyche's sisters, snaring her to destruction, are themselves destroyed.

Third Quarter, Autumn [September—November]. Psyche's wanderings.

Fourth Quarter, Winter [December—February]. Psyche's trials and reception into heaven.

Jeder Monat enthält eine der Zahl seiner Tage entsprechende Reihe von siebenzeiligen Strophen aus fünffüssigen Jamben mit der Reimordnung a b a b c c b[1]).

Nicht selten finden wir in Bridges Gedicht auch Alliteration; oft als Bindemittel zwischen Substantiv und Adjektiv, oder Subst. und Verb:

Her beauty will I mock with loathed lust (March, St. 13_5),
So entering by the golden gate, or e'er (June, St. 7_1),
In holy harvest-home of them that reapt (Oct., St. 7_1),
The rather that his weapons were most fit (March, St. 20_5),
This was the lover she had lack'd, and she, (May, St. 22_3),
For care, that makes sweet music in the throat (Aug., St. 18_4).

Am häufigsten ist dreifache Alliteration:

But down her dainty spirit to the dust (March, St. 13_6),
Then order'd as the oracle had said (Apr., St. 15_2),
Was soft and simple, lost her self-control (July, St. 9_6),
Looking on him her hand would have destroy'd (Aug., St. 22_3),
She follow'd oft afar some form of grace (Oct., St. 3_3),
O'er ruined scarps, with rugged ridges crown'd (Dec., St. 22_4),
If thou wouldst only work as well as want? (Jan., St. 8_4).

Doch auch vierfache und gekreuzte Alliteration kommt vor:

Till with life lost they lose the love of life (March, St. 18_3),
O Gracious giver of the golden grain (Oct., St. 12_1),
Bruised in his hideous fall from heaven afar (Nov., St. 3_3).

Wie viele andere moderne Dichter verwendet auch Br. gern, dem Morrisschen Beispiele folgend, archaistische Wörter und Wortformen, wie z. B.:

afore (March, St. 6_2), she was ware (June, St. 10_2), boon (=Bitte) (June, St. 29_7), to stablish (July, St. 10_3), wont (=wohnte) (Sept., St. 25_3), forgat (Oct., St. 8_7), spake (Oct., St. 27_1), to bide (=verharren) (Dec., St. 8_4), I wot of (Jan., St. 7_2), vergl. we wot (June, St. 9_2), ywiss (Febr., St. 14_3).

Seine eigenartige, phonetischen Tendenzen huldigende Recht-

---

[1]) Schipper (Bd. II, p. 622) verzeichnet einige ähnliche, von verschiedenen Versarten gebildete Modifikationen der rhyme-royal-Strophe. Am nächsten steht die von Bridges gewählte Strophe der von Rob. Browning in seinem Gedichte „The Guardian Angel" verwendeten, von der sie sich nur dadurch unterscheidet, dass Brownings letzter Vers einen a-Reim zeigt.

schreibung erläutert Bridges selbst in einer Anmerkung am Schlusse der Dichtung (p. 168 ff.)[1]).

Inhaltlich schliesst sich Br. in den Hauptzügen seiner Dichtung ziemlich eng an Apuleius an; er selbst hat von seiner Version mit zu weit gehender und den Tatsachen nicht ganz entsprechender Bescheidenheit gesagt: *It is little more than a translation of Apuleius' tale* (p. 168). Besonders in der ersten Hälfte seines Gedichtes — bis zu der Strafpredigt Aphrodites an Eros, ungefähr Mitte September — lässt sich der unmittelbare Einfluss der lat. Vorlage im Gang der Erzählung, in der Aufeinanderfolge der einzelnen Ereignisse und in den Worten der handelnden Personen erkennen.

Zum Teil hat Br. diese Anlehnungen mit früheren englischen Versionen gemein.

Die Einführung Psyches in den Bericht erfolgt in derselben Art wie bei Apuleius:

She [Aphrodite] show'd him [Eros] Psyche, thus the maid was named (March, St. 21; vergl. Marmion I $1_{95\ f.}$, oben p. 29 f.).

Psyche erwartet die Geburt ihres Kindes, indem sie, wie bei Ap., Tage und Monate zählt:

Then Psyche's simple heart was fill'd with joy,
And counting to herself the months and days,
Look'd for the time, when she should bear a boy
To be her growing stay and godlike praise (June, St. 19; vergl. Marm. $13_{7\ ff}$, Apul. Met. V_{12}).

Weitaus enger als die Mehrzahl seiner Vorgänger schliesst Br. sich an Apul. an in dem verhängnisvollen Ratschlag der beiden Schwestern, der erst beim 3. Besuche von der jüngern der Schwestern gegeben wird (July, St. 5 ff.):

„Hide thou a razor", cried she, „near thy bed;
And have a lamp prepared, but whelm thereo'er
Some cover, that no light be from it shed,
And when securely in first sleep he lies,
Look on him well, and ere he can arise,
Gashing his throat, cut off his hideous head" (July, St. 12; Apul. Met. V_{20}).

[1]) Der Setzer ist diesen Bestrebungen des Dichters hin und wieder untreu geworden. Obwohl Br. (p. 169) die Form „could" tadelt und stets „coud" schreiben will, taucht die verpönte Schreibung doch mehrfach in dem Texte seines Gedichtes auf (Sept., St. 11_6; Oct., St. 2_6, St. 29_6; Nov., St. 18_6, St. 19_3, Dec., St. 7_3). — Bridges hat auch philologische Neigungen, wie seine Abhandlung: „Miltons Prosody. An Examination of the Rules of the Blankverse in Milton's later poems, with an Account of the versification of Samson Agonistes, and general notes" beweist, veröffentlicht 1893 in Oxford, at the Clarendon Press.

Auch von der Strafpredigt des Eros nach der Katastrophe, als Psyche hilflos zu Boden gestürzt ist, gilt dasselbe:

„O simple-hearted Psyche", thus he spake,
And she upraised her piteous eyes and hands,
„O simple-hearted Psyche, for thy sake
I dared to break my mother's stern commands;
And gave thee godlike marriage in the place
Of vilest shame; and, not to hurt thy grace,
Spared thee my arrows, which no heart withstands.

„But thou, for doubt I was some evil beast,
Hast mock'd the warning of my love, to spy
Upon my secret, which concern'd thee least,
Seeing that thy joy was never touch'd thereby.
By faithless prying thou hast work'd thy fall,
And, even as I foretold thee, losest all
For looking on thy happiness too nigh.

Which loss may be thine ample punishment (July, St. 29 ff.),

vergl.: ego quidem, simplicissima Psyche, parentis meae Veneris praeceptorum immemor, quae te miseri extremique hominis deuinctam cupidine infimo matrimonio addici iusserat, ipse potius amator aduolaui tibi . . . (Met. V_{24}).

Bei seinem engen Anschluss an die lateinische Vorlage hat Br. auch manche von den früheren englischen Bearbeitern übersehene Einzelheit der Schilderung übernommen. Bei der Beschreibung des schlafenden Eros spricht er von dem bei Apuleius erwähnten Zittern der Flügel:

She noted that the small irradiant wings,
That from his shoulders lay along at rest,
Were yet disturb'd with airy quiverings,
As if some wakeful spirit his blood possest (July, St. 22); —

vergl.: per umeros uolatilis dei pinnae roscidae micanti flore candicant et quamuis alis quiescentibus extimae plumulae tenellae ac delicatae tremule resultantes inquieta lasciuiunt (Met. V_{22}).

Im Laufe meiner Untersuchung habe ich wiederholt Gelegenheit gehabt, von Heywood an ein mit der Zeit wachsendes Bestreben der englischen Dichter zu konstatieren, die manchmal unerquicklichen Szenen der klassischen Erzählung zu verkürzen oder stark zu mildern. Auch Bridges hatte die Empfindung, dass an dem alten Bericht manches geändert werden müsse, wenn er unserer heutigen Auffassung näher gebracht werden solle; das können wir aus den Worten schliessen, mit denen er die von Apuleius (Met. VI_9) gemeldete Peinigung Psyches durch Aphrodites Dienerinnen übergeht:

But in what secret chamber their foul task
These soul-tormentors plied, or what their skill,
Pity of tender nature may not ask,

Nor poet stain his rhyme with such an ill
(Nov., St. 25).

An anderen Stellen vermissen wir jedoch das Bestreben, die Darstellung und die Charakterschilderung des Apul. im modernen Sinne zu mildern. Die bösen Schwestern äussern sich bei Br. ebenso wegwerfend über ihre Gatten wie bei Apuleius; auch die kräftige Strafpredigt, die Aphrodite ihrem ungehorsamen Sohne hält, ist bei Br. im Ton nicht abgeschwächt; die in Psyche infolge der Pfeilverwundung erwachende Sinnlichkeit schildert er noch deutlicher als Apuleius:

tunc magis magisque cupidine fraglans Cupidinis, prona in eum efflictim inhians patulis ac petulantibus sauiis festinanter ingestis de somni mensura metuebat (Met. V_{23}); vergl.:

. . . . the fire
Run through her veins; and now a strange desire
Troubl'd her heart, which ne'er before had been:

Straight sprang she to her lover on the bed,
And kisst his cheek, and was not satisfied (July, St. 25 f.)

Seiner Aphrodite schliesslich, die schon bei Apuleius unsympathisch genug erscheint, hat Bridges noch den neuen Zug der Wortbrüchigkeit verliehen. Vor jeder Aufgabe verheisst sie ihrer Gegnerin die Gewährung jeglichen Wunsches im Falle der glücklichen Erfüllung (Nov. St. 28 und 30; Dec., St. 9; Dec., St. 19; Jan., St. 11), ohne nach der geleisteten Arbeit ihrer Versprechungen auch nur mit einem Worte zu gedenken.

In den Veränderungen oder Weglassungen erinnert uns „Eros & Psyche" als spätes Glied einer langen Kette von Psycheversionen naturgemäss öfters an die früheren Bearbeitungen des Märchens. Doch werden wir in den meisten dieser Ähnlichkeiten zufällige oder vom Stoffe veranlasste Übereinstimmungen zu erkennen haben, keine bewussten Nachahmungen unseres Dichters.

Das Milesische Orakel Apolls (Apul. Met. IV_{32}) wird, wie bei Heywood und Marmion, zu dem bekannteren Delphi (April, St. 10); wie bei Morris giebt nicht Apoll selbst, sondern die Priesterin die Auskunft (April, St 10); wie bei Morris wird von den Eltern Psyches stets nur der Vater genannt — wir erfahren jedoch bei Br. nichts über den Tod der Mutter. Wie bei Heywood erzählen die Schwestern bei dem erneuten Besuche Psyches, sie hätten den scheusslichen Drachen, der ihr Gemahl sei, selbst gesehen (July, St. 6 ff.), während sie sich bei Apuleius (Met. V_{17}) auf das Zeugnis mehrerer Landleute berufen. In Übereinstimmung mit Marmion erwähnt Br. eine Pflegerin des durch das heisse Öl der Lampe verletzten Cupido, von der bei Apul. mit keinem Wort die Rede ist. Marmion hat eine namenlose Dryade mit diesem Amt betraut ($I\,4_{371\,\mathrm{ff.}}$), Bridges, der, wenn irgend möglich, einen Namen der griechischen Götterlehre einfügt, eine der Charitinnen, sweet Euphrosyne (Sept., St. 18).

Ähnlich wie Gurney und Morris erhöht Bridges die Anzahl der Getreidesorten bei der Körneraufgabe (Apul., Met. VI $_{10}$) von sieben ins Unzählbare

She [Aphrodite] took her then aside, and bade her heed
A heap of grains piled high upon the floor,
Millet and mustard, hemp and poppy seed,
And fern-bloom's undistinguishable spore,
All kinds of pulse, of grasses, and of spice,
Clover and linseed, rape, and corn, and rice,
Dodder, and sesame, and many more (Nov., St. 29).

Wie Marmion und Morris nennt er drei webende Frauen, die Psyche auf dem Wege zur Höllenkönigin aufzuhalten versuchen, an Stelle der Apuleianischen Spinnerinnen ohne bestimmte Zahl (Met. VI $_{19}$; Jan., St. 22). Ganz ähnlich wie Morris sucht Br. das plötzliche Eingreifen des Eros nach der Öffnung des Kästchens durch Psyche zu motivieren (vergl. oben p. 91 f.). Bei Morris erhält Amor durch den Wundervogel Phoenix Nachricht von dem Aufenthaltsort seiner Geliebten, bei Br. durch die scharfsichtige Seemöve (Febr. St. 3 f.), die der Dichter damit zugleich den Verrat sühnen lässt, den sie durch die Benachrichtigung der Venus an der Liebe des Eros und der Psyche begangen hatte. Bei diesem zweiten Auftauchen des hübschen, von Apuleius herstammenden Vogelmotivs ist der direkte Einfluss des Morris wohl nicht zu bezweifeln.

Eines kuriosen Widerspruches macht sich Br. schuldig betreffs des Kindes der Psyche. Zuerst stellt er wie Heywood und Mrs. Tighe (vergl. oben p. 70) die Geburt eines Sohnes in Aussicht:

„And, dearest wife", he [Eros] said, „since 'tis not long
Ere one will come to share thy secrecy,
And be thy babe and mine; let nothing wrong
The happy months of thy maternity.
If thou keep trust, then shalt thou see thy child
A god . . . . .

Then Psyche's simple heart was fill'd with joy,
And counting to herself the months and days,
Look'd for the time, when she should bear a boy
To be her growing stay and godlike praise (June, St. 18 f.) —

in der letzten Strophe aber meldet er im Anschluss an Apuleius die Geburt einer Tochter, der „Freude", auf die sich auch das kurze Geleit bezieht:

Now in that same month Psyche bare a child,
Who straight in heaven was named Hedonè
In mortal tongues by other letters styled;
Whom all to love, however named, agree:
Whom in our noble English J O Y we call,
And honour them among us most of all,
Whose happy children are as fair as she.

Envoy.

It is my prayer that she may smile on all
Who read my tale as she hath smiled on me (Febr., 28 f.). —

Trotz seines im Ganzen engen Anschlusses an das lateinische Original hat sich Bridges doch auch manche Änderungen und Zusätze gestattet, die ein ausgeprägtes Streben nach Originalität erkennen lassen. Ein Kritiker sagte von unserem Dichter, dass seine Kunst mehr Verwandtschaft mit der griechischen als mit der lateinischen besässe[1]). Bei dieser Vorliebe für die Welt der Griechen, die auch seine Stoffwahl oft erkennen lässt, kann es nicht überraschen, dass Bridges sich bei der Streitfrage, ob Apuleius als erster Bearbeiter des Märchens zu betrachten sei, oder ob er eine griechische Vorlage gehabt habe, sich unbedingt für die letztere Annahme entschieden hat. Er ging bei seiner Nacherzählung offenbar von dem Gedanken aus, das Märchen aus jener Verhüllung herauszuschälen, in die der griechische Stoff durch die lateinische Überlieferung gelangt war[2]).

Das erste Erfordernis zur Erreichung dieses Zieles schien ihm die Lokalisierung des Märchens zu sein. Apuleius hatte die königlichen Eltern Psyches ganz unbestimmt *‚in quadam ciuitate'* wohnen lassen (Met. IV_{28}) — bei Bridges ist bis zu dem Zeitpunkte, in welchem Psyche in die Gewalt der Venus gerät, der Ort der Handlung das hundertstädtige Kreta, die Wiege des Zeus:

In midmost length of hundred-citied Crete,
The land that cradl'd Zeus, of old renown,
Where grave Demeter nurseried her wheat,
And Minos fashion'd law, ere he went down
To judge the quaking hordes of Hell's domain,
There dwelt a King on the Omphalian plain
Eastward of Ida, in a little town (March., St. 1).

---

[1]) ‚He is always an artist though often with that art which is of the Greek rather than the Latin order, that art of man which is in him like the art of the bird, intuitive, instinctive, which can be learned but cannot be taught, a law to itself, being in natural if conscious harmony with the beauty and fitness of things', vergl. Herbert Warren, bei Alfred H. Miles, „The Poets and the Poetry of the Nineteenth Century: Robert Bridges and Contemporary Poets". London, George Routledge & Sons, 1906; p. 116.

[2]) Vergl. über den vermutlichen Ursprung des Märchens neuerdings Paul Wendlands Besprechung der Stumfallschen Abhandlung in Kochs Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, VIII. Bd., Heft I, p. 128 f. Wendland kommt zu dem Schlusse: „Wir müssen uns mit der Vermutung begnügen, dass die Erzählung in hellenistischer Zeit zuerst ihr literarisches Gewand erhalten hat" (p. 129). Näheres s. W.'s „Hellenistisch-Römische Kultur" S. 68, 109, 110, 174.

Die Schwestern Psyches sind bei Apul. mit überseeischen Königen vermählt: olim duae maiores sorores, quarum temperatam formonsitatem nulli diffamarant populi, procis regibus desponsae iam beatas nuptias adeptae. . . . . (Met. IV_{32}); iam pestes illae taeterrimaeque furiae anhelantes uipereum uirus et festinantes impia celeritate n a u i g a b a n t (ib.V_{12}). Bridges verlegt auch ihren Wohnsitz nach Creta:

Already in good time her sisters both,
Whose honest charms were never famed as hers,
With p r i n c e s o f t h e i s l e had plighted troth (April, St. 2).

Der Gatte der jüngeren Schwester herrscht im Süden Cretas:

She [Psyche] came by steep ways to the southern strand,
Where, sacred to the Twins and Britomart,
Pent in its rocky theatre apart,
A little town stood on the level sand.

'Twas where her younger sister's husband reign'd (Aug., St. 20f.).

Um zu der Residenz ihres anderen Schwagers zu gelangen, muss Psyche die ganze Insel nordwärts durchkreuzen:

But Psyche, when her sister was gone forth,
Went out again her wandering way to take . . . .
Till on the northern coast arrived she came
Upon a city built about a port,
The which she knew, soon as she heard the name,
Was where her elder sister held her court (Aug., St. 29 f.).

Nach allen Richtungen durchwandert Psyche die Insel nach der Trennung von Eros:

Heavy meanwhile at heart, with bruised feet
Was Psyche wandering many nights and days
Upon the paths of hundred-citied Crete,
And chose to step the most deserted ways (Oct., St. 1).

Anspielungen auf Creta als Schauplatz der leidvollen Wanderung Psyches finden sich ferner Oct., St. 6 und Nov. St. 12. Auch die Seemöve, die in das Meer hinabtaucht, um Aphrodite Kunde zu geben von der Liebe ihres Sohnes, haust an der Nordküste der Insel, an der Stätte der Bestrafung der von den Musen besiegten Sirenen, auf den von ihren ausgerissenen Federn bedeckten, weisschimmernden Felsen Leukæ (Sept., St. 1 ff.), Auf Creta endlich tritt Psyche in einen Tempel der Aphrodite ein, um sich ihrer Feindin zu ergeben (Nov., St. 16).

Von nun ab ist der Himmel der Schauplatz. Hermes trägt Psyche zum Himmel empor und führt sie bis zum Tore des Palastes ihrer Verfolgerin:

[Hermes] return'd with her to heaven,
And left her with the proclamation writ,
Hung at her neck, the board with letters large,
At Aphrodite's gate with those in charge (Nov., St. 17) —

bei Apul. steht Psyche plötzlich vor dem ‚Hause der Venus' ohne nähere Ortsbestimmung. Die Erledigung der Körneraufgabe findet im Himmel statt, trotzdem zu ihrer Ausführung die Ameisen nötig sind (Nov., St. 29 f.; Dec., St. 1 ff.); nach Erfüllung der 2. Aufgabe, deren Schauplatz Thrakien ist (Dec., St. 8), trägt Hermes Psyche zum Himmel zurück (Dec., St. 16); nach der 3. Aufgabe, die auf der Erde zu lösen ist (Dec., St. 18 ff.), fliegt Psyche mit dem Adler des Zeus zum Himmel auf, und nach der Rückkehr aus der Unterwelt, deren Eingang sich (wie bei Apul.) bei Tænarus befindet (Jan., St. 17), trägt Eros selbst seine Geliebte zu Aphrodites goldenem Himmelstor empor:

But Eros leaping up with purpose keen
Into the air, as only love can fly,
Bore her to heaven, and setting her unseen
At Aphrodite's golden gate (Febr., St. 10).

Das zweite Mittel, das Psychemärchen auf seinen griechischen Ursprung zurückzuführen, sah Br. in der Ausschaltung der römischen Götternamen und in der Herausarbeitung der speziell griechischen Bestandteile.

Die Apuleianische Venus erscheint bei ihm als Aphrodite[1]) (March., St. 8), Juno als Hera (Sept., St. 25), Ceres als Demeter (Sept., St. 25), Proserpina als Persephassa (Sept., St. 25), Persephone (Jan., St. 27) und Corè (Oct., St. 12), Jupiter als Zeus (Oct., St. 27), Neptun als Poseidon (March., St. 26), Vulcan als Hephæstos (Nov., St. 3), Mercur als Hermes (Nov., St. 8). Eros ist der einzige, der auch mit dem lateinischen Namen angeführt wird:

Eros, the ever young, who only grew
In mischief, and was Cupid named anew
In westering aftertime of latin lore (March., St. 14).

Besonders auffällig wird uns dies gräcisierende Bestreben des Dichters, wenn wir seine Aufzählung der zur Aufnahme Psyches in den Olymp zusammenberufenen Gottheiten vergleichen mit dem knappen Text des Apuleius:

Then all the Kronian gods and goddesses
Assembl'd at his cry, and now 'twas known
Why Zeus had smiled, — the lesser majesties

[1]) Auch nach ihren Heiligtümern Cytherea (March., St. 7) und Cypris (May, St. 31; Oct., St. 31) genannt. Auf den orientalischen Ursprung des Aphrodite-Cultus weist die 12. Märzstrophe hin:

She, when she saw the insult, did not hide
Her indignation, that a mortal frail
With her eterne divinity had vied,
Her fair Hellenic empire to assail,
For which she had fled the doom of Ninus old,
And left her wanton images unsoul'd
In Babylon and Sidon soon to fail.

Attending them before his royal throne.
Athena, mistress good of them that know,
Came, and Apollo, warder off of woe,
Who had to Psyche's sire her fate foreshown;

Demeter, giver of the golden corn,
Fair Hebe, honour'd at her Attic shrine,
And Artemis with hunting spear and horn,
And Dionysos, planter of the vine
With old Poseidon from the barren sea,
And Leto, and the lame Hephæstos, he
Himself who built those halls with skill divine.

And ruddy Pan with many a quip and quirk
Air'd 'mong those lofty gods his mirth illbred,
Bearing a mighty bowl of cretan work:
Stern Arês, with his crisp hair helmeted,
Came, and retired Hestia, and the god
Hermes, with winged cap and ribbon'd rod
By whom the company was heralded.

And Hera sat by Zeus, and all around
The Muses, that of learning make their choice;
Who, when Apollo struck his strings to sound,
Sang in alternate music with sweet voice:
And righteous Themis, and the Graces three
Ushering the anger'd Aphrodite; she
Alone of all were there might not rejoice (Febr., St. 17 ff., vergl. Ap. Met. $VI_{23\,f}$).

Aber nicht nur die Götternamen erscheinen in ihrer griechischen Form; auch die allegorischen Gestalten, die bei Apul. als Dienerinnen der Venus auftreten, „Consuetudo“ (Met. VI_8), „Sollicitudo“ (ib. VI_9) und „Tristitia“ (ib. VI_9) sind bei ihm „Synethea“ (Nov., St. 18), „Merimna“ (Nov., St. 23) und „Lype“ (ib.).

Auch sonst benützt Br., ganz ähnlich wie im 17. Jahrhundert Marmion, gern jede Gelegenheit, seine Kenntnis der griechischen Mythologie zu entfalten. Die Ankunft der Aphrodite am Meeresstrande giebt ihm erwünschten Anlass, eine recht ausgiebige Liste der diensteifrig herbeieilenden Seenymphen aufzustellen:

Swift to her wish came swimming on the waves
His [Poseidon's] lovely ocean nymphs, her guides to be,
The Nereids all, who live among the caves
And valleys of the deep, Cymodocè,
Agavè, blue-eyed Hallia and Nesæa,
Speio, and Thoë, Glaucè and Actæa,
Jaira, Melitè and Amphinomè,

Apseudès and Nemertès, Callianassa,

Cymotoë, Thaleia, Limnorrhea,
Clymenè, Janeira and Janassa,
Doris and Panopè and Galatea,
Dynamenè, Dexamenè and Maira,
Ferusa, Doto, Proto, Callianeira,

Amphitoë, Oreithuia and Amathea (March, St. 27 f.), ein Katalog von Namen, der uns in unerfreulicher Weise an Miltons Vorliebe für Häufungen volltönender Eigennamen erinnert[1]). Als klassisches Vorbild hat unserem Dichter der Nereidenkatalog in Homers Ilias, 18. Buch, 34 ff., gedient, der genau dieselben Namen, wenn auch in anderer Reihenfolge, enthält.

Den Orakelspruch Apolls bezieht das Volk auf Talos, den metallenen Inselriesen:

Some said that she to Talos was devote,
The metal giant, who with mile-long stride
Cover'd the isle, walking around by rote
Thrice every day at his appointed tide;
Who shepherded the sea-goats on the coast,
And, as he past, caught up and live would roast,
Pressing them to his burning ribs and side:

Whose head was made of fine gold-beaten work,
Of silver pure his arms and gleaming chest,
Thence of green-bloomed bronze far as the fork,
Of iron weather-rusted all the rest.
One single vein he had, which running down
From head to foot was open in his crown,
And closed by a nail; such was this pest (April, St. 13 f.).

Auch bei Spenser spielt der eiserne Talos, im V. Buch der F. Q., in „The Legend of Artegall or of Justice", eine wichtige Rolle:

His name was Talus, made of yron mould,
Immoveable, resistlesse, without end;
Who in his hand an yron flale did hould,
With which he thresht out falshood, and did truth unfould

(F. Q. V 1_{12}); aber Br.'s genaue Beschreibung beweist uns, dass er direkt aus den klassischen Quellen schöpfte[2]).

[1]) Auch Warren hat auf eine gewisse Ähnlichkeit der Dichtungen unseres englischen Zeitgenossen mit Miltons an klassischen Anspielungen überreichen Dichtungen hingewiesen: „If he has any special analogy with any other poet it is with Milton, with whom indeed his fortune of gifts, education, and circumstance offer many parallels. But it is with the early not with the later Milton, that he suggests comparison . . . ." (l. c. p. 116).

[2]) Die verletzbare Stelle am Körper des Talos, d. h. die Öffnung seiner Ader, wurde übrigens nicht am Kopfe („in his crown", Apr., St. 14_6), sondern allgemein an der Ferse angenommen; vergl. Baumeister p. 1721 ff.

Bei Marmion ist Cupidos Köcher, den Psyche im Scheine der flackernden Lampe erblickt, mit kunstvollen Stickereien, Cupidos Triumphe darstellend, geziert (I $3_{299-322}$). Bridges hat diesen Gedanken aufgegriffen und an anderer Stelle verwertet; bei ihm ist Psyches Schlafgemach in Amors Palast mit Wandgemälden geschmückt, die des Eros Triumphe über die Götter darstellen (May, St. 18 ff.). Ares und Aphrodite liegen gebunden in dem Netze des Hephæstos[1]), Zeus entführt in Gestalt eines gelbbraunen Stieres Europa[2]), Apollo ergreift Daphne, die, um ihm zu entgehen, auf ihr Gebet hin in einen Lorbeerbaum verwandelt wird, Dionysos springt beim Anblick Ariadnes aus seinem Wagen[3]), Adonis entringt sich den Armen der Aphrodite, um zur Jagd aufzubrechen[4]).

Ob die Einfügung dieser erotischen Gemälde gerade an dieser Stelle vor dem Auge der scheuen Psyche ein glücklicher Einfall war, darüber kann man verschiedener Meinung sein. Meinem Gefühle nach beeinträchtigt diese Schilderung der Liebesabenteuer der Götter den eigenartigen Zauber, der selbst bei dem in der Regel gewiss nicht spröden Apuleius über Psyches Erwachen im Reiche Cupidos liegt. Mit besonderer Feinheit hat Morris Psyches Ankunft im Tale der Liebe geschildert, und auch die anderen Psychedichter haben sich hier jede profane Anspielung versagt[5]).

Unabhängig von diesem Hellenisierungsbestreben Bridges' tauchen hier und da auch noch andersartige, willkürliche Zusätze des Dichters auf. Nur die wichtigeren mögen hier Erwähnung finden.

---

[1]) Ein römisches Altarrelief, vermutlich aus der Zeit des Vespasian, giebt die Überraschung durch Hephæstos wieder (vergl. Baumeister p. 119, Abb. 125).

Auch Heywood (IV. Akt, p. 139 f.) und Marmion (I $4_{448\ ff.}$) haben auf diese Bestrafung des Ehebruches hingewiesen.

[2]) Über die mehrfache Darstellung dieser Sage in alter Zeit vergl. Baum. p. 517 ff.

[3]) Die Überraschung der Ariadne durch Dionysos ist auf mehreren Sarkophagreliefs und einer Bronzemünze von Perinthos dargestellt (vergl. Baum., p. 126).

[4]) Die Adonissage ist auf einem Sarkophag im Louvre und einem anderen im Lateran, sowie zwei unteritalischen Vasen wiedergegeben (vergl. Baum. p. 14 ff.).

[5]) Dass z. B. die Venus- und Adonissage von Spenser (F. Q. III 1_{34-38}) als Motiv benützt worden ist zu wandschmückenden Teppichgemälden in Castle Joyeous, der Stätte ungezügelter Sinnlichkeit, kann uns in dem eben angedeuteten Bedenken nur bestärken.

Herr Prof. Dr. Reitzenstein macht mich darauf aufmerksam, dass der Dichter, der griechisch sein will, hier bei diesem mythologischen, rein dekorativen Exkurs im Grunde zu hellenistischen Mitteln greift.

Betreffs der Bestrafung der Schwestern zeigt die Erzählung des Apuleius einen augenfälligen Widerspruch. Er berichtet, dass Cupido bei seinem Abschied von Psyche eine schwere Bestrafung der Übeltäterinnen in Aussicht stellt (Met. V_{24}), überlässt die Ausführung der Rache jedoch ganz der Psyche selbst.

Von Anfang an haben die englischen Bearbeiter des Märchens Anstoss genommen an diesem Berichte: Die herzlose Lüge, die den Tod der Schwestern herbeiführt, verdarb ihnen das liebliche Bild dieser „Märtyrerin der Liebe". Die meisten haben sich damit beholfen, dass sie die Bestrafung der Schwestern milderten (vergl. oben p. 90 f.). Morris hatte die Schwestern von dem Gott der Liebe durch Träume in ihr Verderben locken lassen, Br. verfährt in ähnlicher, doch in der Ausführung des Gedankens verschiedener Weise. Er sucht den Widerspruch des Apuleius dadurch zu beseitigen, dass er seinen Eros bei der Trennung der reuigen Psyche den ausdrücklichen Befehl geben lässt, jeder der Schwestern zu verkünden, dass seine Liebe sich ihr zugewendet habe, und dass er ihr baldiges Kommen erwarte:

„But to those fiends, by whom thou wert misled,
Go tell each one in turn that I have sent
This message, that I love her in thy stead;
And bid them by their love haste hither soon" (July, St. 31).

Psyche gehorcht und veranlasst auf diese Weise ohne eigene Schuld die schwere Bestrafung der Schwestern.

Sehr verschieden ist die Szene im Tempel der Hera dargestellt. Bei Apuleius sendet Juno die Bittende mit kurzen, bedauernden Worten fort, bei Br. dagegen spricht Hera ihr Trost zu, ja, giebt ihr sogar den Rat, Eros selbst aufzusuchen, der sich im Palaste seiner Mutter befinde, und von ihm Verzeihung zu erbitten; dann würde keine Macht der Erde und des Himmels sie mehr kränken können (Oct., St. 27 f.). Diese grössere Bereitwilligkeit der Hera, Psyche beizustehen, erklärt sich aus dem Hass, den sie für Aphrodite empfindet — though my heart
Be full of hate for her whose hate thou ruest" (Oct., St. 27) — während sie bei Apuleius versichert hatte, dass sie Venus wie ihre Tochter liebe: contra uoluntatem Veneris, nurus meae, quam filiae semper dilexi loco, praestare me pudor non sinit (Met. VI_4). — Auch hier seiner hellenistischen Tendenz folgend, lässt Br. seine Psyche, die ein Mittel erfleht, die Liebe des Eros zurückzugewinnen, Hera daran erinnern, dass auch sie nicht verschmäht habe, die Gunst ihres Gemahls durch den entliehenen Schönheitsgürtel Aphrodites zu gewinnen (Oct., St. 20 f., vergl. Ilias XIV). Sehr bezeichnend für die malerische Schilderungsweise des modernen Dichters ist an dieser Stelle seine Beschreibung der plötzlich erscheinenden Göttin. Apul. hat sich mit zwei die Majestät der Götterkönigin betonenden Wörtern begnügt: supplicanti statim sese Iuno cum totius sui numinis augusta dignitate praesentat ...

(Met. VI_4); Br. bietet dafür drei von Gold und Juwelen funkelnde Strophen (Oct., St. 23 ff.).

Auch an den vier Aufgaben hat Br. mancherlei verändert. Die Körneraufgabe muss Psyche über Nacht bewältigen (Nov. St. 29 f.); ähnlich wie Morris lässt Br. Psyche sofort mit allem Eifer das schwere Werk beginnen. Eine einzige Lampe spendet ihr mattes, gelbes Licht, eher zum Schlaf verleitend, als zu emsiger Arbeit ermunternd. Plötzlich überfliegt ein sonderbarer Schatten die Mauer. Psyche meint zuerst, das Flackern des Lichtes habe sie getäuscht, erkennt jedoch bald die Ursache des Schattens in einer kleinen Ameise, die am Rande der Lampe läuft. In ihrer Verzweiflung erzählt Psyche dem Tierlein weinend ihr Leid. Dann macht sie sich mit erneutem Eifer an das Auseinanderlesen der Körner. Mit einem Mal sieht sie den Fussboden schwarz und immer schwärzer werden — zahllose Ameisen eilen herbei und nehmen der Erstaunten die Arbeit ab (Dec., St. 1—5). Diese originelle, reizend geschilderte Einführung der Ameise ist ganz das Verdienst unseres Dichters.

Als Aphrodite am nächsten Morgen die Aufgabe erfüllt sieht, argwöhnt sie, Demeter sei die Helferin Psyches (Dec., St. 7), und beeilt sich, Psyche eine zweite Aufgabe zu stellen, bei welcher die Unterstützung Demeters versagen müsse.

Unschlüssig steht Psyche am Flusse, auf dessen anderem Ufer die goldnen Schafe weiden. Eine süsse Stimme erweckt sie aus ihren angstvollen Gedanken: es ist Syrinx, die einst auf der Flucht vor Pan auf ihr eigenes Gebet hin in ein Schilfrohr verwandelt worden. Sie warnt Psyche vor der ihr drohenden Lebensgefahr und erbietet sich, einem Dornbusch zu befehlen, gegen Sonnenuntergang einem Widder die geforderten Flocken zu entreissen (Dec., St. 20 ff.). Bei Apul. ist Syrinx nicht genannt.

Die erzürnte Aphrodite vermutet nun den Hirtengott Pan als Helfer ihrer Feindin und ersinnt sofort die dritte Aufgabe, bei der auch Pans Macht nichts vermöge. — Am Fusse des unzugänglichen Felsens der Cocytusquelle sinkt Psyche nieder und verfällt in erfrischenden, von tröstlichen Traumbildern erfüllten Schlaf. Ein mächtiges Rauschen weckt sie auf: Der königliche Vogel des Zeus senkt sich zu ihr herab. Er überzeugt Psyche von der Nutzlosigkeit ihres Bemühens und bietet ihr seine Hilfe an, die auch er ihr nur gewähren könne, weil Psyche die Trinkschale des Zeus in den Händen trage, mit der allein das höllische Wasser sich schöpfen lasse. Ungehindert fliegt er zur Quelle empor und schöpft aus der eisigen Flut, in der die Seelen der Mörder in Fischgestalt die Verzeihung ihrer Opfer erwarten müssen:

The souls of murderers, in guise of fish,
Scream as they swim therein and wail for cold,
Their times of woe determined by the wish
Of them they murder'd on the earth of old . . .
For if the pitying ear of them they slew

Be haply pierced by their voices spare,
Then are they freed from pain . . . (Dec., St. 27 f.); schliesslich trägt der Adler sie zum Palaste der Venus zurück (Dec., St. 22—30). Bei Apul. ist weder von der Trinkschale des Zeus, noch von den Seelen der Mörder, noch von dem Zurücktragen der Psyche die Rede.

Aphrodites Unwillen erreicht seinen Höhepunkt; sie ahnt, dass selbst Zeus ihrer Feindin beistehe:

„Wherefore", the goddess cried, „'tis plain that none
But one I wot of coud this thing have wrought" (Jan., St. 7) — eine bei Apul. nicht vorhandene Andeutung.

Wir sehen, in der zweiten Hälfte seiner Dichtung weicht Br. von der am Anfang erkennbaren engen Anlehnung an Apul. mehr und mehr ab; seine Dichtung gewinnt dadurch ein charakteristisches, persönliches Gepräge.

Wie Morris erfreut uns Br. durch reizvolle Naturschilderungen. In leuchtenden Farben dehnt sich am Meeresstrande der Abendhimmel vor den entzückten Augen der Aphrodite aus:

Broad and low down, where late the sun had been,
A wealth of orange-gold was thickly shed,
Fading above into a field of green,
Like apples ere they ripen into red;
Then to the height a variable hue
Of rose and pink and crimson freak'd with blue,
And olive-border'd clouds o'er lilac led.

High in the opposed west the wondering moon
All silvery green in flying green was fleec't;
And round the blazing South the splendour soon
Caught all the heaven, and ran to North and East (March, St. 25 f).

Auch den letzten Abschied der Psyche von den Ihrigen hat der Dichter symbolisch durch einen trostvollen Sonnenstrahl erhellt. In tiefer Trauer hat der Zug der treuen Begleiter Psyche auf dem schneeigen Gipfel des Opferfelsens zurückgelassen. Stumm schreiten sie in das anwachsende Dunkel des Tales hinunter; da bietet sich dem zurückstrebenden Auge ein wunderbarer Anblick. Psyche sitzt auf der Höhe wie in einem Eiland von Licht, von dem letzten roten Strahl der sinkenden Sonne umspielt:

And now the sun was sunk; only the peak
Flash'd like a jewel in the deepening blue:
And from the shade beneath none dared to speak,
But all look'd up, where glorified anew
Psyche sat islanded in living day.
Breathless they watcht her, till the last red ray
Fled from her lifted arm that waved adieu (Apr., St. 25).

Von grosser Anmut und Naturwahrheit ist die Beschreibung eines Anblickes, der sich dem dem Meere nahen Engländer oft geboten haben wird; die Schilderung der blitzschnell in die Fluten tauchenden und dann auf einer Klippe ihr Gefieder glättenden Möve:

He flasht his pens, and sweeping widely round
Tower'd to air; so swift in all his way,
That whence he dived he there again was found
As soon as if he had but dipt for prey:
And now, or e'er he join'd his wailful flock,
Once more he stood upon the Sirens' rock,
And preen'd his ruffl'd quills for fresh display (Sept., St. 16).

Eine literarische Anknüpfung findet sich in der vorletzten Strophe der Dichtung. In dem Bericht über das glückliche, ewige Zusammensein Cupidos mit Psyche, das der endlichen Wiedervereinigung der Beiden folgt, erkennen wir eine Zeile aus der oben schon mehrfach erwähnten kurzen Fassung der Psychefabel in Spensers F. Q. wieder:

So now in steadfast love and happy state
(Febr. St. 27_1);
But now in stedfast love and happy state
(F. Q. III $6{,}50_6$) —

ein Beweis, dass Br. mit jener für die Weiterentwickelung des Psychemärchens auf englischem Boden bedeutungsvollen Erzählung von den Gärten des Adonis und ihren Bewohnern wohlvertraut war.

Eine andere literarische Anspielung kann man in der Psyches überirdische Schönheit andeutenden Strophe vermuten:

But of that youngest one, the third princess,
There is no likeness; since she was as far
From pictured beauty as is ugliness,
Though on the side where heavenly wonders are,
Ideals out of being and above,
Which music worshipeth, but if love love,
'Tis, as the poet saith, to love a star (March, St. 6).

„The poet" ist wohl zweifellos Shakespeare, dessen Helena von ihrer hoffnungslosen Liebe für Bertram sagte:

. . . . It were all one
That I should love a bright particular star
And think to wed it, he is so above me:
In his bright radiance and collateral light
Must I be comforted, not in his sphere
(All's well that ends well I $1_{96\ ff.}$)[1].

Der in dieser 6. Märzstrophe enthaltene Hinweis des Dichters auf die den Idealen huldigende Schwesterkunst Musik erinnert uns

[1]) Diese Vermutung verdanke ich Herrn Prof. Dr. Koeppel.